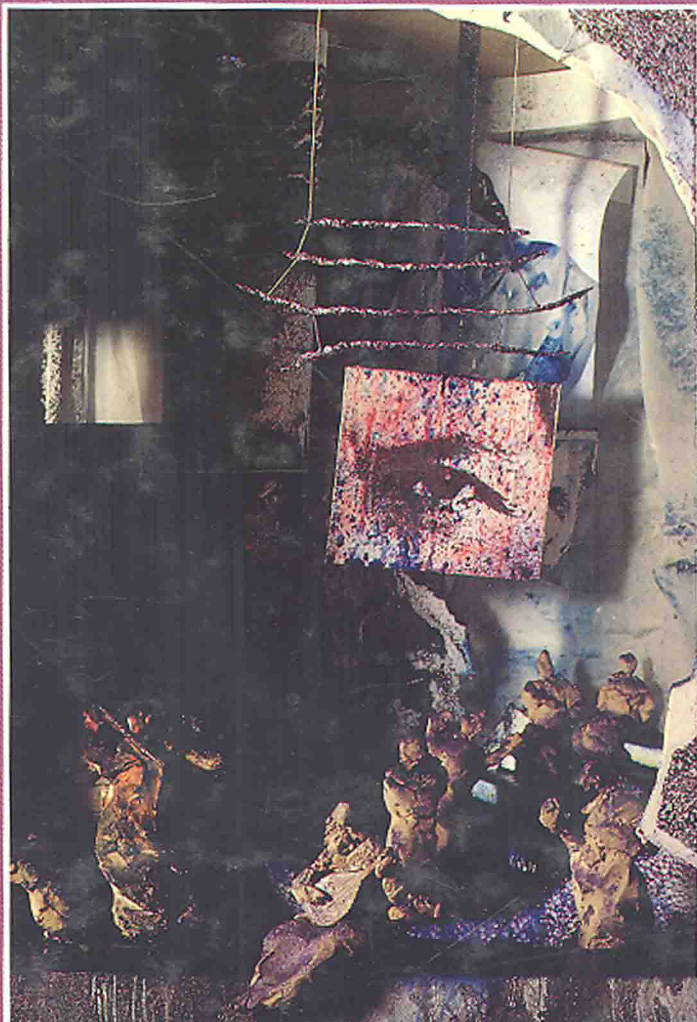
سعد الله ونّوس



المجلد الثالث

الأعمال الكاملة

الأهالي

سعد الله ونوس

الأعمال الكاملة

* الأعمال الكاملة (٣ مجلدات)
* سعد الله ونوس
* الطبعة الأولى ١٩٩٦

* **الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع**
سورية ـ دمشق ـ ص.ب: ٩٥٠٣ ـ هاتف: ٣٣٢٠٢٩٩
فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧ ـ تلكس: ٤١٢٤١٦
* التوزيع في جميع أنحاء العالم:
* **الأهالي للتوزيع**
سورية ـ دمشق ـ ص.ب: ٩٢٢٣ ـ هاتف: ٢٢١٣٩٦٢
فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧ ـ تلكس: ٤١٢٤١٦

* تصميم الغلاف: الفنان أحمد معلا

الأعمال الكاملة / سعد الله ونوس.
دمشق ـ الأهالي ـ ١٩٩٦ ـ مج ٣ ؛ ٢٢ سم.
١ ـ ٨١٢ و ن و أ   ٢ ـ ٨١٢٫٠٠٩٥٦١ و ن و أ
٣ ـ العنوان   ٤ ـ ونوس

سعد الله ونّوس

الأعمال الكاملة

المجلد الثالث

الأهالي

بيانات لمسرح عربي جديد

إلى شعراء المسرح، قتلى الرحلة:

ميخائيل رومان، ومحمود دياب، ونجيب سرور.

كلمة..

كتابة تنطلق من الممارسة والحوار والأفق المفتوح

هذه الكتابات تتميّز بأنها وليدة تجربة في الممارسة المسرحية، وليست من نوع تلك الكتابات الذهنية التأمّلية التي تخترع «نظريات» للمسرح، وللعمل الفنّي إجمالاً، بعيداً عن التجربة نفسها، وبوهم أن هذا المنحى، التأمّلي، يجعل تلك «النظريات» صالحة لكل زمان ومكان!!

ولأن كتابات سعد الله ونوس هذه وليدة التجربة والممارسة، فهي تحمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل على الأخص الوضوح، النظري والعملي، الذي هو، هنا، نتاج الممارسة والدراسة والاختبار، فهو وضوح آتٍ من العمق وذاهب باتجاه العمق أيضاً.

سعد الله ونوس رجل مسرح، قبل أي شيء آخر.

ولكنه رجل مسرح له موقفه التقدمي التغييري.

«نحن ـ يقول ونوس ـ لانصنع مسرحاً لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية، وأننا نعرف المسرح كسوانا.. إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً».

لهذا، ينطلق ونوس، في تحليله الظاهرة المسرحية، من الخلية الأولى لهذه الظاهرة: (الممثل ـ و ـ الجمهور) ويرى هذه الخلية هي الأساس، وبدونها: لامسرح، ولاظاهرة مسرحية. فلا بد، إذن، لتحديد أي توجّه مسرحي، من «البدء من الجمهور».. من هو الجمهور الذي نتوجّه إليه؟.. الجواب عن هذا السؤال هو الذي يحدّد القول الذي نحمله إلى هذا الجمهور، والذي عليه

أن يتطور ويتبلور عبر العلاقة، والتفاعل، مع هذا الجمهور.

فإن تحديد الجمهور الذي يتوجّه إليه هذا الفريق المسرحي أو ذاك، يتضمَّن بالضرورة، تحديد موقف هذا الفريق وموقعه من الصراع الاجتماعي الدائر، ومن عملية التغيير. فالفريق الذي يضع نفسه في المسار الكفاحي لعملية التغيير، يتوجَّه على الأخص إلى الجماهير، أي الطبقات الكادحة، للإسهام ـ بهذا ـ في عملية تعميق الوعي الجماعي بالمصير التاريخي، وتطوير عقلية، وتفتيح العيون، وزعزعة الثقة برسوخ النظام الاستثماري القائم، وإمكان تغييره ـ فهو يهدف، إذن، إلى تَسييس الجماهير.

وتحتل مسألة التسييس هذه نقطة محورية ـ بل لعلها النقطة المحورية ـ في مسرح ونوس نفسه، وفي المسرح الذي يدعو إليه. كل مسرح هو، بالنهاية، سياسي. المهم، أية «سياسة» يخدم هذا النص المسرحي أو ذاك؟. سياسة تخدم الرجعية وتكرّس الوضع القائم، أم سياسة تدفع باتجاه تقدمي يهيئ للتغيير؟. والمسألة، عند ونوس، هي في تسييس الجمهور، وتفعيل الحركة، باتجاه التقدم والثورة.

وكما ينطلق ونوس من مفهوم الفريق المسرحي المتجانس المتفاعل، فهو يفهم العرض المسرحي كلاً متجانساً متكاملاً: فالنص المسرحي هو واحد فقط من عناصر العرض المتعددة المتآزرة. هناك الإخراج، والتمثيل، الديكور، الحركة، الأضواء، الموسيقى، وشتى المؤثرات، وهناك الجمهور، وهناك أيضاً إيقاع المرحلة التاريخية. المسرح حدث اجتماعي، سواء على صعيد تآزر وتفاعل عناصر العرض المسرحي، فيما بينها، أم على صعيد التفاعل مع الجمهور ـ من هنا خطورة هذا الفن الجماهيري.

سعد الله ونوس مسرحي حتى العظم.

وكما هو في تعامله مع الكتابة للمسرح، كذلك هو في تعامله مع الكتابة عن المسرح: فإذا كانت حركة بناء النص المسرحي تنطلق من حوار بين شخصيات ومواقف ومواقع.. كذلك الكتابة عن المسرح وعن القضايا

المسرحية هي عند ونّوس حوار مع التجربة العملية نفسها، مع الممارسة، وليس مع مجرّد التأمل الذاتي، والاستخراجات المنطقية «لمواصفات» المسرح وكيف يجب أن يكون المسرح، بالمطلق!!.

الكتابة عن المسرح ـ هنا ـ هي حوار يديره ونوس عبر حركة التفاعل مع الجمهور. وعبر تجارب كتابته هو للمسرح، ومع تجارب الآخرين والأنواع المسرحية الأخرى، ومع مختلف المذاهب والتيارات، عندنا وفي العالم.. وهي كذلك نتاج حوارات بين أفراد الفريق المسرحي.. وحوار في النهاية، وفي الأساسي، مع المرحلة التاريخية.

فليس من صيغة نهائية، إذن، حتى لهذه الكتابة نفسها. فهي لاتزال، في صياغتها هذه ـ في هذا الكتاب ـ حواراً مستمراً، وفتح آفاق لاستمرار الحوار. إنها «مشروعات متواصلة النماء»، وأفق مفتوح على التطور والتغيُّر. ليس من شيء ثابت سوى نقطة الانطلاق هذه: الانطلاق من التجربة، الممارسة.. والعودة إليها ـ عبر عملية التشكيل الفني الإبداعي ـ باتجاه التقدم والثورة.

لهذا، فإن من «ثوابت» ونّوس ـ في كتاباته هذه، وفي مسرحه ـ أنه لايطرح شكلاً مسرحياً معيناً على أنه، هو، «الشكل النهائي».. ولايطرح تعريفاً بوصفه التعريف الوحيد. هو ضد ذلك النمط من القول ـ الذي سمعناه في بعض التنظيرات ـ بأن ما نقترحه وما نقدمه «هو المسرح، وما عداه ليس مسرحاً»!!.

في كتابات ونوس: ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية، وحسم بصدد التوجُّه، السياسي التسييسي، أي بصدد القول الذي يحمله الفريق المسرحي، عبر عروضه.. أمعَ التغيير والتقدم هو، أم مع الرجعية والمحافظة على ما هو قائم؟. هذه هي المسألة.

ولكن هذا كله ينطلق من الافتراض البدهي والطبيعي وهو: «أن الموهبة لاتنقص، وأن الخلفية الثقافية متوفّرة، وأن التوقّد والإخلاص يوجدان».

.. هذه الكتابات إذن ـ ليست «نقداً مسرحياً»، بل هي ـ حتى في

صياغتها النظرية ـ نتاج تجربة رجل مسرحي عبر كتابته للمسرح وممارسته العمل المسرحي (مؤلفاً، ومخرجاً، ومدير فريق). فهو من أهم وأبرز رجال المسرح العرب المعاصرين. ومنذ «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ثم «مغامرة رأس المملوك جابر» و«الفيل يا ملك الزمان».. وصولاً إلى «سهرة مع أبي خليل القباني» ـ تثير مسرحياته النقاش الخصب، وتقدم إسهامها ليس فقط في تطوير حركة مسرحية عربية تقدمية فاعلة، بل أيضاً، وأساساً، في إنارة الوعي الجماعي بقضية التحرر والديمقراطية والتغيير الاجتماعي الثوري. وقد ذهبت مسرحياته إلى جميع البلاد العربية، وإلى عدد من البلدان الأخرى، وتُرجم العديد من نصوصه المسرحية إلى العديد من لغات العالم.

ولعل كتاباته هذه ـ وهي تُجمع هنا، لأول مرة، في كتاب متناسق واحد ـ أن تقدم إسهامها الفعلي والفاعل في وعي مسرحي جديد.. إنها أكثر من «بيانات لمسرح عربي جديد».. إنها عملٌ جادٌّ في هذا السبيل، بقدر ما هي نتاج تجربة طويلة وخصبة في هذا العمل الجاد نفسه.

محمد دكروب

مشهد ـ مقدمة

المسرح مرآة...

.. إذن قد يكون أفضل ما نفعله الآن، هو أن نتجاهل المجاز في هذه العبارة. وأن نضع بدلاً من (المرآة ـ الوهم)، مرآة حقيقية وعلى مقاس الستار. ننصبها أمام الجمهور الكريم الذي يؤمُّ عادة مسارحنا القليلة. إني أتخيل، ودون مواربة، هذا الجمهور الذي يتألف في معظمه من البرجوازيين، والبرجوازيين الصغار. هؤلاء بالذات، وسأقول ذلك أيضاً دون مواربة، هم الذين يحرضون ذهني على أن ينسّق فوضاه. ويبحث في المسرح عن أقصى إمكانياته، وأشدّها شراسة.

أتصورّ المرآة مغسولة وفسيحة، تربض قبالة هؤلاء الذين يدخلون إلى الصالة المكسوة بالأضواء. أيديهم تحمل البطاقات، وأرجو أن يكون ثمنها غالياً، وعيونهم تبحث بارتباك عمّن يقودهم إلى مقاعدهم ـ يزداد الارتباك إذا كان هؤلاء المتفرجون يصطحبون معهم نساء... المرآة هادئة وواثقة من نفسها. تقبض عليهم فور دخولهم إلى الصالة بنعومة، تقريباً مخملية. أصبحوا الآن في حوزتها، ولم يعد بوسعهم الإفلات إلاّ إذا عادوا أدراجهم. ولكن لماذا؟.. في البداية قد يلوح الأمر مسلّياً. وعندما يغوصون في مقاعدهم. سيتعجّلون البحث عن وجوههم، ويحسّون راحة خفية إذ يلتقونها. ولكن لاتلبث الراحة أن تتحوّل اضطراباً حين يلمحون أن عيوناً أخرى تضبطهم باستمرار. يشيحون النظر، ولكن يتعذّر الإفلات، فهي على امتداد الستار تواجههم. تردُّ لهم حركاتهم، وجوههم، ألوان ملابسهم.. تصبح الحركة فاضحة، والنظرة مخالسة. تتقاطع العيون، وتتبعثر في نظراتٍ مرتبكة. يحسُّ المتفرج أنه في عراء مصقول تتناهبه رياح محمّلة بالأحداق والمقَل والرموش. يعود متضايقاً فيحملق في وجهه.. والوقت يمرّ بطيئاً، والأضواء

تنسكب كالفضيحة. أما المرآة فهادئة ورابضة كالمصيدة. لاشك أن الجمهور الكريم سيبدأ بالتململ. ما نهاية هذه اللعبة المربكة والمضجرة معاً؟

لاشيء، إلاّ أن تمتد اللعبة وقتاً أطول وأطول. وكلّما حاولوا تحاشي المرآة، أو إهمالها، ازدادت عناداً في اجتذابهم وإغراقهم في عري ملامحهم. إن المسرح المتعب من الخداع والكذب، يريد هذه المرة أن يتطهّرَ بدلاً من ان يُطهِّرَ. نَبَذَ كل وسائله وأدواته إلّا مرآة وضوءاً. ولم يترك لمتفرجه إلا إمكانية واحدة، هي أن ينوس بين وجهه ووجهه في حركة تتسارع نحو نفاد الصبر أو الخجل.

ويمكننا أن نتخيّل كيف تنفجر التعليقات والاحتجاجات في مثل هذه المواقف. وقد تكون تلك وسيلة فعّالة لتخفيف وطأة الارتباك، وبرودة المرآة. لكن التعليقات نفسها لاتلبث أن تبوخ، ويغدو الوضع بالنسبة للبعض شديد الإرهاق. حينئذ سيغادر هؤلاء الصالة ساخطين وخائبين، يرجفهم مجرد التفكير بأن المرآة وراءهم، وأنها ترصد هروبهم.

طبعاً هذا لايعني أن الجميع سيبدون ردود فعل مشابهة، فليس غريباً أن يسرح أحدهم شعره. وألا يشعر أن في وجود المرآة ولوقتٍ طويل ما يقلق فعلاً. ولكن في هذه الحالة، يجب أن تزداد المرآة عناداً، وأن يمتدّ الوقت.. يمتدّ ويمتدّ حتى يبلى وجه هذا المتفرج، أو يعوي خوفاً واضطراباً.

بيانات لمسرح عربي جديد

(قبل البدء أحب أن أوضح أن هذه المجموعة من البيانات ليست إلا رؤوس أقلام لموضوعات تحتاج إلى وقفات أطول حتى نستوفيها البحث، ونعمق ما تمس من قضايا وشؤون مسرحية وثقافية. وهي لاتزال رؤوس أقلام لأنها وليدة تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية. وكل كتابة نظرية حول المسرح لاتنبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية، تظل مجرد جهد ذهني قاصر، لايستطيع أن يكتشف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية وثقافية، كما لايمكنه أن يكشف لها الطريق لنمو صحي سليم. ولهذا فأنا أضع هذه البيانات كفروض للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته، ويحاول أن يستوعب هذا الدور، ويضطلع به...)[1].

(١) كتبت هذه البيانات ونُشرت في مجلة «المعرفة» عدد تشرين الأول عام ١٩٧٠، وتثبيت هذا التاريخ ضروري لتوضيح ما عنيته بالتجربة القصيرة في الممارسة المسرحية. وكذلك للإشارة إلى أن العديد من الدراسات والتنظيرات المسرحية التي ظهرت فيما بعد، والتي استعارت الكثير من هذه البيانات، أغفلت سهواً (!) أو أمانة (!) الإلماح إلى ما استعارته منها.

١ ـ البدء من الجمهور:

المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح: تبلوره وحلّ إشكالاته هو «الجمهور». أحاول هنا أن أقلب صيغ مناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي، وفيما يسمّونه أزمته أو تعسّر ولادته. يدفعني إلى ذلك سببان جوهريان. **الأول**، هو أن هذه المناهج تنطلق في معظم الأحيان من فهم ساكنٍ، وتعريف محدود وضيّق للظاهرة المسرحية. **والثاني**، هو أنها لم تقدنا حتى الآن إلّا إلى مايشبه حلقة «البيضة والدجاجة». أو في أحسن الأحوال لم تستطع أن تدفع الحركة المسرحية إلى أكثر من تحسُّنٍ جزئي ومبعثر، أي أنها عجزت عن استكشاف طريق موثوقة «**لحركة**» مسرحية أو «**لاتجاه**» مسرحي، فظلّ التحسّن مجرّد بوارق مشتتة تتظاهر في نصٍّ أو في إخراج أو في ممثل، وفي أحيان نادرة في عرضٍ مسرحي، ثم لاتلبث بعد ذلك أن تميع، وتتعثّر دون أن تنمو بشكل مطّرد، وفي اتجاه واضح راسخ الأسس. ومن خلال تتبّعي للحركة المسرحية التي نشطت وانتظمت في فرقٍ رسمية ومسارح قومية منذ بداية الخمسينيات، ثم استمرت تنمو عبر الستينيات، يمكنني القول ودون مبالغة، إن هذه المشاكل ما زالت هي.. هي.. تثار في كل جدلٍ نقدي، أو مؤتمر مسرحي، أو طاولة مستديرة. مشاكل الهويّة، والمؤلف، وفقر النصوص، واللغة، والإمكانيات المادية.. وفي الفترة الأخيرة انضافت إليها ـ وكم تأخر ذلك! ـ قضية الالتزام، والتعبير عن البيئة. وباستثناء بعض الحلول التي أنجزتها الممارسة العملية والتجارب الفردية، فإن هذه المشاكل لاتزال قائمة، ويطرحها العاملون في الحقل المسرحي تقريباً بالصيغ نفسها، رغم أن المقررات لاتنقصنا، ولايخلو مؤتمر مسرحي منها.

لهذا سأقلب هذه المناهج التي تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط، ولاتتعداها إلا عرضاً وبشكل ثانوي إلى الجمهور إذ تعتبره واحدة من مشكلات الحركة المسرحية لا أكثر ـ ولعل هذا ما يفسّر الخيبة النسبية لمعظم الحلول التي وُضعت لهذه المشكلة، وعلى مدى أبعد انفصال مسرحنا عن

القاعدة الواسعة للجماهير(٢)... نقلب هذه المناهج إذن، لنحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذي نعتبره المدخل الصحيح والطبيعي، وهو **الجمهور**. فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره «**حدث اجتماعي**». كان ذلك منذ نشأته ولايزال. (على الرغم من انكماش هذا المفهوم في المسرح البرجوازي ذي الخشبة الإيطالية) ولهذا فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة، أو متراصفة، إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي، والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا. ولو قمنا بدراسة معمّقة لتاريخ المسرح، لوجدنا أن الظاهرة المسرحية هي في أصلها وبأبسط أشكالها: متفرج وممثل قد يندغمان معاً في احتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر. ولكن المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفّر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل، أو يشاركونه فيها. وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية. في حين أن كل العناصر الأخرى التي انضافت إلى الظاهرة، خلال مراحل متدرّجة من تاريخ تطورها: النص.. الإخراج.. المؤثرات.. إلخ.. لايؤدّي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحية بمعناها الأساسي.

طبعاً قد يبدو هذا التعريف متطرفاً. فهو على الأقل يتجاوز تاريخاً طويلاً من تطور المسرح، ويُهمل تراثاً غنياً بالنصوص، وتجارب العرض المسرحي.

(٢) في الندوة التي انعقدت على هامش مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية عام ١٩٧٠، قال الأستاذ علي عقلة عرسان إنه ليست لدينا أزمة جمهور تستدعي الانتباه. ودلّل على قوله بأن إحصائيات اليونسكو تؤكد أن نسبة جمهور المسرح في بلد متطور ومتقدم ثقافياً كبريطانيا لايتجاوز ٣٪ من عدد السكان. لكن ما فات الأستاذ عرسان هو أن القائمين على الثقافة في بريطانيا، بحكم تكوين المجتمع الطبقي، لايعنيهم أن يصل المسرح إلى الجماهير العريضة، وفاته أيضاً أن نسبة المتفرجين عندنا ينبغي أن تكون أعلى من بريطانيا، لأن تفشّي الأمية الواسع يجعل من المسرح أداة تثقيفية هامة جداً، والحاجة ماسة إليها أكثر من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجاتها الثقافية بطرق متعددة ومتنوّعة. فإذا أضفنا إلى ذلك المفهوم الاشتراكي للثقافة عرفنا أن لدينا أزمة جمهور. وأن هذه الأزمة لا يخفّف منها القول بأن نسبة المتفرجين في بريطانيا لا تتعدى ٣٪ من عدد السكان.

لكن يبدو أننا بحاجة إلى التذكير به، والتأكيد عليه، لأنه يقدّم لنا منهجاً متماسكاً ننفذ عبره من هذا التخبط المدوّخ الذي تتوه فيه حركتنا المسرحية، ونستعين به لتخطيط التجربة الأصيلة التي نبحث عنها، ونحتاجها.

فإذا كان الجمهور هو العنصر الأساسي الذي لايتم مسرح بدونه، يغدو من الطبيعي إذن أن ننطلق في كل بحث لـ «مشكلة المسرح»، وربما الثقافة بشكل عام، من الجمهور نفسه. لاسيما وأن منطلقاً كهذا سيصحح كثيراً من الأوضاع الدائرية التي نجد أنفسنا فيها. وسيبدّل طبيعة الأسئلة التي تتظاهر حول المسرح العربي، فيسقط زائفها، ويتمّ تجاوز المضلّل والهامشي منها. أو بكلمة واحدة: سيتيح لنا ـ كما قلت ـ منهجاً قويماً لنقد وتخطيط صحيحين.

والبدء من الجمهور في بحث الظاهرة المسرحية يعني بالنسبة لي طرح مجموعة من الأسئلة، الإجابة عليها هي التي ستبلور كل القضايا الجوهرية للمسرح، وتقدم لها باستمرار حلولاً إيجابية، قد لاتكون نهائية، لكنها مشروعات متواصلة النماء.. وهذه الأسئلة يمكن أن نكثّفها على النحو التالي:

أولاً: مادام المسرح حدثاً اجتماعياً لامعنى له إن لم يتمّ أمام متفرجين أو بينهم، فمن الضروري بدءاً أن نتساءل عن هؤلاء المتفرجين.. **من هم؟** إن تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه أو تطويره هو القضية الأولى التي تنبغي مواجهتها، لأن تحديد هوية الجمهور، تركيبه الاجتماعي، ظروفه الثقافية، مشاكله وصور معاناته.. هو الذي سيحدّد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها، والحدود التي نتحرّك فيها. كما أن الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأشباح تخفي عتمة الصالة وجوهها، وأشكالها، وانعكاسات همومها الداخلية على قسماتها.

ثانياً: بعدأن نعيّن جمهورنا، ونميّز تركيبه الاجتماعي والثقافي،

ينبثق أمامنا السؤال التالي الذي تتوقف عليه نتائج بالغة الأهمية، وأعني: **ماذا نريد أن نقول لجمهورنا؟** ومما لاشك فيه أن الإجابة على هذا السؤال مرتبطة بالدرجة الأولى بإجابتنا على السؤال الأول. لأن تحديد جمهورنا يتضمّن بشكلٍ أو بآخر موقفنا من هذا الجمهور، وما نريد أن نحمل له من خلال فهمنا لحاجاته، ووعينا بقدرات المسرح على التغيير والفعل. فنحن إذ نختار الجمهور، إنما نتخذ موقفاً فكرياً واجتماعياً هو بالذات الذي سيملي علينا مضمون أعمالنا، والأفكار التي نريد عرضها، وإبراز ديناميتها.

ثالثاً: يأتي بعد ذلك السؤال الذي يربط ما بين القضيتين السابقتين ويجمعهما في علاقة واحدة، هي في صميمها «العلاقة المسرحية». سؤال يتناول الاتصال بالجمهور وأسلوبه. **أية وسائل ينبغي أن نستخدم** حتى نحقق تفاعلاً أكيداً مع المتفرجين؟ أو ما هو الشكل الذي يتوافق مع معطيات السؤالين السابقين، ويوثقهما في علاقة غنية لا اقتسار فيها ولاتفكك؟

* * *

طبعاً... الإجابة على هذه الأسئلة، إذ نتعمّقها جيداً، يمكن ـ وهي تضع لنا أسس انطلاقة مسرحية سليمة ـ أن تكون في الوقت نفسه معياراً نقدياً صلباً لكل التجارب والأعمال المسرحية التي نشهدها من حولنا، إضافة إلى أنها تتضمّن بصورة بديهية إجابة على معظم المشاكل التي تعترض طريق الحركة المسرحية[٣]. فنحن إذ نحدّد الجمهور الذي سنتوجه إليه بعملنا المسرحي نتخذ في الواقع موقفاً اجتماعياً لابدّ من أن ينعكس بدوره على الفكر الذي تتضمنه

(٣) الإجابة على مشاكل الحركة المسرحية هنا تعني إلى جانب الحلول، تصحيح صياغتها. فهي حتى الآن ومن خلال الصياغات الدارجة تبدو وكأنها مشاكل جمالية لابدّ لها من حلول جمالية، بمعزل عن منابتها الاجتماعية، وعلاقتها الشريانية بيئة ينسى كثير من المسرحيين أنها المنطلق. أنها الجغرافيا والزمان. وأنها منبع وغاية كل تجربة مسرحية.

أعمالنا. وكما قلتُ آنفاً.. الموقف من الجمهور هو بالذات الموقف الفكري والاجتماعي الذي يتحرّك منه رجل المسرح. وهنا لابد من الإشارة إلى أننا نقصد بتحديد الجمهور معناه العميق لا الادّعائي. إذ لا يكفي أن يصرّح المسرحي، راكباً موجة الاتجاه العام، بأن الجمهور الذي يتوجه إليه هو الطبقات الكادحة، ثم لايفعل بعدئذ إلا أن يقدّم في غرف مغلقة وأمام خمسين أو مائة من «النخبة» أو «الطليعة» أعمالاً عبثية عن الأزمة الميتافيزيقية للإنسان في الكون.

تحديد الجمهور ليس لفظة للاستهلاك، ولا شعاراً للتظاهر والنفاق الفكري والسياسي، بل هو عمل وسلوك، من خلالهما يمكن أن نعرف حقاً نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه العاملون في الحقل المسرحي. وعندما يختار رجل المسرح متفرجيه، يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم. وعندئذ لا مفر من أن يتبنى رأياً في هذه المشاكل والمطامح، وأن يبحث من ثم عن وسيلته الخاصة للتعبير عن هذا الرأي.. مواقف تتسلسل، ثم تتداخل لتندمج وتشكّل «الظاهرة المسرحية» وبالتالي قيمتها وفعاليتها.

وبهذا يتكوّن لدينا أساس عملي وواضح لتقويم كل الأعمال التي نراها حولنا. فإمّا تساءلنا عن الجمهور الذي يخاطبه المسرح، أو عن ارتباط المضمون بهذا الجمهور، أو عن تناغم شكل التعبير مع أفق المتفرج الثقافي من جهة والمضمون من جهة ثانية.. وجـدنا أمامنا حصيلة باهرة من النتائج والمعايير التي تحلّل العمل، وتكشف مدى أصالته أو زيفه، لامن خلال تجريدات نظرية، وإنّما من خلال تشخيص عملي مؤسَّس على قيم سياسية ـ اجتماعية وجمالية أيضاً. وحتى لو بدا رجل المسرح لا مبالياً بكل هذه الأسئلة، يشغله أن يقدم «مسرحاً راقياً» فحسب، وفي مسرح حسن التجهيز والتقنية، وأمام أي جمهور يأتي إلى مسرحه ـ لكن يُستحسن ألا يكون من نوع «الغوغاء» آكلي البزر ومسبّبي الضوضاء ـ فإن أسئلتنا تتناوله، وتحاصره. وهي تستطيع بسهولة أن تكشف القيم الفكرية التي يتبناها، والمحصّلة العامة لعمله في سياق علاقة

الثقافة بالحركة التاريخية لشعبه. لايبدّل من الأمر شيئاً أن يصيح بعد ذلك، ولساعات، إن المسرح في رأيه للشعب، وإنه ذو دور اجتماعي وواجب توجيهي، وسوى ذلك من العملة الكلامية السائدة.

والآن.. ربما حان الوقت لنتساءل: كيف نتصور ولادة ونمو «حركة مسرحية» بدءاً من هذا المنطلق الذي حدّدناه سابقاً؟ وكيف يؤدي ذلك عملياً إلى وضع إجابات شافية على القضايا المزمنة التي يتعثّر فيها مسرحنا العربي؟

في البداية ننطلق من نقطة شبيهة بالصفر. إننا نترك جانباً الصيغ الجاهزة للمسرح. مدارسه واتجاهاته... لئلا نعود فنسقط في دوامة الحدود التامة والنهائية لعدة اتجاهات، نحن مجبرون على اختيار واحد منها، أو كلها(٤)، دون فهم للأرضية التي سنجرّب فيها اختيارنا، ودون اعتبار لشروطها ومتطلّباتها. سنبدأ بالسؤال الأول ونعيّن **من هم حقاً المتفرجون الذين نريد أن نتصب بينهم مسرحنا.** ونجيب على الفور.. **إننا نريد مسرحاً للجماهير**، أي الطبقات الكادحة من الشعب. وبمقدار ما تبدو هذه الإجابة سهلة ومستهلكة من كثرة الاستعمال، فإن السياق الذي نضعها فيه لايوفّر لنا لا السهولة، ولا الامتيازات المجانية للشعارات اللفظية. ذلك أن إجاباتنا لاقيمة لها ولاتكتمل ما لم نعبر منها إلى دراسة معمقة لأوضاع هذه الطبقات وظروفها المعيشية ومشاكلها فتتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المعايشة الفعلية والتحليل الصائب، لا الكليشهات والصور الجاهزة. وهذه المعرفة التي نستعيض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح، أو بتعبير آخر عن الطريق الأسهل لصنع تجربة مسرح،

(٤) عبّر الأستاذ نبيل الألفي تعبيراً ممتازاً عن هذه الوضعية عندما قال خلال الندوة التي عُقدت على هامش مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية عام ١٩٧٠ «والمسرح العالمي تتوزّعه الآن ثلاثة اتجاهات: المسرح التقليدي، ومسرح البولفار، والمسرح التجريبي» ـ لاحظ هذا التقسيم الشكلي الذي يتجاهل كل معيار اجتماعي لتحديد اتجاهات المسرح ـ ثم يضيف قائلاً: «وإني أرى أن نترك الباب مفتوحاً لجميع المسرحيين العرب يختارون ما يشاؤون، ويجرّبون الأشكال التي يريدون، ولا أعتقد أن هناك ضرورة لإغلاق الأبواب» لاحظ مرة أخرى المعيار الاعتباطي والشكلي للاختيار ولتجريب الأشكال السائدة في العالم!.

هي ذات طابع مركّب، لأنها تفاعل يومي مع الجمهور على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية. تفاعل يأخذ ويعطي. يجرّب ويصحّح. منطلقه الأرض الحقيقية للبشر. وغايته أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحية تشتمل، بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي، وتعميق إدراك الناس لمصيرهم المشترك، ولمشاكلهم وقدرهم الاجتماعي. هنا نعود إلى الأصول. إننا نرفض القوالب الجاهزة لأن المهم ليس القوالب. ونحن لانصنع مسرحاً لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية، وأننا نعرف المسرح كسوانا.. وإذا كانت تلك غايتنا الوحيدة فإنها لاتستحق كل هذا العناء.. إننا نصنع مسرحاً **لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً**. فإذا كانت تلك هي غايتنا ـ وإني أحدّدها بهذا الأسلوب التقريري رغم معرفتي الوثيقة بأن كثيرين لاينطلقون من هذا المفهوم للمسرح ـ فالحري بنا إذن البدء من هؤلاء الذين سنعمل معهم ومن أجلهم. هؤلاء الذين سنقف وسطهم وأمامهم لنقول كلماتنا. ومن واقع بداية كهذه لن يُتاح لنا فقط أن نقدم أعمالاً تمسّ الناس، وتترك بينهم أصداء وتأثيرات يتجاوبون معها، وإنما سيتاح لنا أيضاً وعي ذاتي بكثير من ثغرات الجهل والتصورات الذهنية، والأفكار الجاهزة التي تتراكم في أذهاننا كحجاب حا جز بيننا وبين الواقع. في عملية المعايشة والاحتكاك سينهدم الحاجز، ونعي حاجات الواقع وأنماط تفكير الناس وطرائق فهمهم... وسيولد حوار. من هذا الحوار ستولد صيغ ومواقف، وبعدها تبدأ تجربة أصيلة لمسرح شعبي ملتحم بالناس، نابع من ظروفهم. وله فوق ذلك فعالية.

وبمثل هذه التجربة سينبع عفوياً ما ينبغي أن يقال، وسيتخذ ما نقوله الشكل الملائم له. بالتأكيد ليست العملية ميكانيكية أو حسابية، كل حدٍّ فيها يقود حتماً إلى الحد التالي. فأنا أفترض أن الموهبة لاتنقص، وأن الخلفية الثقافية متوفرة، كما أن التوقُّد والإخلاص يوجدان. إلا أن هذه المعطيات كلها ستغتني

وتتقوّم من خلال عملية تفاعل كالتي نتصوّرها. وشيئاً فشيئاً سنجد أننا نباشر حركة مسرحية ذات ركائز متينة، وجذورها ضاربة في أرض الواقع. أرض الجمهور الحقيقي لكل مسرح. وهي لذلك تمتاز بخصائص مدهشة تكفل لها النماء والتطور واستمرارها حواراً حياً بين مسرح وجمهور. فبحكم منطلقاتها وركائزها يمكنها، بعد أن نحّت في البداية الصيغ الجاهزة للمسرح، العودة إلى هذه الصيغ، واتخاذ موقف نقدي متماسك إزاءها، بحيث لاتبقى كل اتجاهات المسرح العالمي على سنة الله ورسوله، توضع على مستوى واحد، وتُعامل بنفس طقوس التبجيل المدرسي والانحناء الثقافي. إن حركة كالتي نتحدث عنها، لديها من وعيها بأسسها وواقعها ومفهومها عن الثقافة، ما يجعلها تنجو من الضياع بين الصيغ والمدارس المسرحية، فلا تعتبرها مجرّد «موضات»، الاختيار بينها يتعلّق بالذوق، ولامناقشة للأذواق. فهي تعلم أن المدارس المسرحية هي في الوقت نفسه مدارس فكرية، وأن الأشكال هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معيّنة. وأن موقفها من هذه المدارس لابدّ أن يكون نقدياً، وإلا فستخون منطلقاتها التي تنغرس في الواقع قبل كل شيء. وبذلك تنتهي واحدة من دوّامات التخبّط التي يتوه فيها مسرحنا العربي إذ لايزال يبدو كالطفل الحائر المبهور يقف أمام فترينة تغص بأشكال وألوان من الموديلات، ولايعرف كيف يختار؟ يأخذ هذا الموديل أو ذاك.. تلك اللعبة أو الأخرى..(٥).

ومن يتابع طبيعة العلاقة التي تربط ما بين ظهور التيارات الثقافية في العالم وأوروبا بشكل خاص، وانعكاساتها على بيئتنا وحركتنا الثقافية، يعرف إلى أي حد ضياعنا عميق ومخيّب. وإلى أية درجة وصلت حاجتنا إلى توفر

(٥) من المؤكد أن هذه الحيرة، والاختيارات المتناقضة والمشوّشة لا تعكس دائماً هشاشة فكرية، أو عدم وضوح في الرؤية. بل تعبّر في أحيان كثيرة عن موقف فكري واضح، لكنه يستتر خلف نوع من الليبرالية الانتقائية التي تزعم أن كل تيارات المسرح متساوية الأهمية (!) وإن كل الخيارات متساوية القيمة (!).

الموقف النقدي المتماسك بإزاء هذه التيارات[٦]. وبتوفر هذا الموقف نجيب على واحدة من القضايا الهامة المطروحة أمام مسرحنا: **قضية أي اتجاه نختار؟**.

ثم إن هذه الحركة باعتبار أنها تنطلق من واقع الجمهور، وتريد أن تحقق أعلى درجة من الاتصال به، والتأثير فيه، فإنها مضطرة إذن للقيام ببحث جاد ويومي عن تجربتها الخاصة في التعبير المسرحي. عن أسلوب ولغة وشكل. قد تجرّب أشكالاً معروفة، وقد تبتدع أشكالها الخاصة بها ـ وهي لابدّ ستصل إلى ابتداع مثل هذه الأشكال ـ ولكن في الحالين مايحدّد الاختيار هو التجربة العملية الحية، وكذلك حصيلة التفاعل اليومي مع الجمهور: مستواه الثقافي، ونمط تفكيره، وأنواع استجاباته. ومن الفشل ودراسة الفشل. ومن النجاح وتحليل أسباب النجاح، ستتبلور تدريجياً الأشكال الملائمة والمتطورة لمسرح فعّال وجماهيري. وأمام هذه الحركة أفق واسع للاختيار والتجريب. كما أن لديها إرثاً غنياً من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية يمكنها الإفادة منها. وهي حتماً ستستفيد منها، وتوظّفها بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتّبعها أولئك الذين يريدون أن يبنوا ثقافة على الفولكلور، أو يعوّضوا نقصاً ثقافياً وحضارياً بترميم الفولكلور وتطويره، أو يستجيبوا فقط لدواع سطحية في التجديد، وتجريب الأشكال[٧]. فالفولكلور في حركتنا له قيمة أخرى ووظيفة مختلفة. فبقدر ما يلتحم مع مضمون، ويحقق بشكل أفضل وصول هذا المضمون إلى أذهان المتفرجين يمكن الإفادة منه، وتوظيفه. أما استلهامه لدواعٍ شكلية وسطحية فذلك غير مقبول.

ومن الواضح الآن، أن عملية البحث الجادة عن شكلٍ أصيل ومجدٍ للاتصال بالجمهور بدءاً من الجمهور، كفيلة بأن تزيح عن كاهل المسرح

(٦) أرجو ألّا يحدث أي خلط بين هذه الفكرة، والفكرة الشوفينية التي تسود بعض الأوساط، وتريد عزلنا عن العالم، ورفض كل اتصال بالثقافة الإنسانية.

(٧) لنتذكر هنا الدكتور رشاد رشدي في مسرحية «بلدي يا بلدي» التي يستفيد فيها من فولكلور الشعب ليقدم فكرة ضد الشعب ولغير صالحه.

العربي ثقل أسئلة كثيرة تُطرح غالباً بشكلٍ مبتور ومجرّد متناولة اللغة، والشكل واستلهام الفولكلور.. وسوى ذلك. فكل هذه القضايا ستجد وبصورة حتمية حلولها الملائمة. فلن تُناقش مسألة اللغة بعد حول طاولات مستديرة أو ندوات تلفزيونية، وإنما ستُمتَحن بممارسة يوميّة، وستحل إشكالاتها من خلال هذه الممارسة... وكذلك الأمر بالنسبة لبقية القضايا بما في ذلك هندسة البناء المسرحي.

أما الخاصية الأخيرة التي تمتاز بها حركة مسرحية كالتي نبشّر بها فهي كونها عملية **تفاعل** مستمر بين المسرح وجمهوره. إنها تتعلّم من جمهورها كما تعلمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يومياً. ولاشك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً. أكثر من ذلك... نعيد لها فعاليتها الأولى، وأصالتها ووجهها الاجتماعي.

إن حركة مسرحية تمتاز بهذه الخصائص هي وحدها القادرة على أن تخرج المسرح العربي من تيهه، وهي وحدها التي تستطيع أن تحلّ ما هو حقيقي من المشاكل، وتتجاوز ما هو زائف منها. تنبع من جمهورها. تنهل منه وتعطيه. تحاوره، تغتني به وتغنيه. وعندئذ يولد مسرح حقيقي. أينما يحلّ يفجّر حدثاً اجتماعياً، وحواراً خصباً، ووعياً جماهيرياً بالواقع والمصير.

٢ ـ البداية الصحية للمسرح العربي:

من يدرس، ويتتبع بعناية أخبار الروّاد الأوائل في المسرح العربي بين منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، يُدهشه دون ريب حسّهم العميق بالجمهور، وجرأتهم على وضع الحلول لما كان يعترض تجربتهم المسرحية الوليدة. حلول لم تكن نابعة من تأمّل نظري متعالٍ بقدر ماهي انعكاس لارتباطهم الوثيق بالجمهور، وتفاعلهم اليومي معه. وكان العرض المسرحي آنذاك، بما يحويه من عناصر تغريب عفوية، وألوان من الفنون الشعبية، وارتجال وحميمية، وموضوعات نابعة من مشاكل البيئة أو محوَّرة

حتى تتلاءم مع مشاكل البيئة، حدثاً اجتماعياً حقيقياً، في فترة كان المجتمع يتثاءب فيها منتفضاً من سكون طويل. وقد رافق المسرح هذه الانتفاضة، ووعاها بحدود إمكانياته وساهم فيها أيضاً.

وفي رأيي أننا نفتقر كثيراً للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيداً حتى نكتشف إلى أي حدٍّ كانت تلك البدايات طافحة بالصحة، وإلى أي حدٍّ كان الرواد الأوائل يُدركون ولو فطرياً طبيعة المسرح **كظاهرة اجتماعية** تنشأ بين الناس، وتمتد في صفوفهم. ولهذا فإنهم ـ على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هو في أوروبا ـ لم يُربكوا أنفسهم كثيراً بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية. بل أخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة، إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله. كان في عملهم تلقائية مدهشة، تتخطّى القواعد الثابتة الجامدة، وتستقي أشكالها وصورها التعبيرية من الناس أنفسهم. هؤلاء الذين كانوا يتجمعون كل مساء حاملين أكياس البزر، كما كان اليونانيون القدامى يحملون سلال الطعام على المدرّجات الحجرية، ثم يجلسون دون طقوس على مقاعد لم تكن مريحة جداً، ولا يتورّعون حين تلوح المناسبة عن التدخل في سياق اللعبة، وعن إبداء الراي، والنقاش أحياناً. ويحدّثنا الدكتور محمد يوسف نجم أنه كان لدى مسرحيٍّ عظيم كـ (يعقوب صنّوع) البداهة المدهشة للتجاوب الفوري مع جمهوره، وإضافة المشاهد المرتجلة أو التي تسوق إليها المصادفات إلى العرض... في هذه الاستجابة، وفي هذا الحوار المستمر اليومي ـ رغم أنه يثير اشمئزاز جهابذة المسرح الراقي ذي الطقوس ـ وفي استخدام عناصر غريبة عن العمل المسرحي بغية تطرية الجو، وسوق المتفرجين إلى حميمية «تواجدهم» في جماعة أمام فرجة، في كل ذلك نشهد علائم صحة، وفهماً عميقاً للمسرح، لا كما تعرفه كتب المعاهد ـ وإني لا أكنّ لها أية ضغينة ـ إنما كما هو في الأصل، وفي الحقيقة، المسرح الذي يدغم جماعة في «فرجة» تعنيهم لأنها تحكي عنهم، وتنبع منهم، وفوق ذلك تسلّيهم.

يندمج المتفرج بالجماعة، ويستغرق الجماعة حضور «اللعبة»، ما دامت ليست غريبة أو أجنبية التركيب والمضمون بالنسبة لأوضاع هذه الجماعة وإدراكها. ولقد كان لدى الرواد الأوائل الحسّ السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلاً من تقديمها بحرفيتها - هذا أيضاً سبّبَ لهؤلاء الرواد احتقار المسرحيين المعاصرين فاتهموهم بتشويه التراث العالمي، والتفاهة - لقد كانوا يعلمون أن أهمية المسرحية تكمن في تعبيرها عن بيئة، وانتساجها بخيوط هذه البيئة، ولذا فإن تقديم المسرحيات العالمية بحرفيتها، سيجعلها تبدو غريبة، ومسوّرة بحواجز تمنع متفرجاً عربياً، وخاصة في تلك الفترة، من التجاوب معها، أو إثارة اهتمامه بعبرتها مهما كانت مُحكمة البناء، مشوّقة الحوادث. لقد أدرك الرواد الأوائل هذه الحقيقة، وعرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليّتها للاندراج في بيئتهم، والتكيّف مع واقعهم، ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها، وبجرأة تُذكّر بجرأة بريشت إزاء التراث الكلاسيكي، وأعدّوها بحيث تصبح وكأنها نصوص محليّة تعالج مشاكل محليّة يحسّها المتفرج كل يوم في حياته العامة... ولقد كان ينبغي بعدئذ - ولاسيما عندما بدأت الطفرة المسرحية الجديدة بعد الخمسينيات، طفرة لها هذه المرة أصولها، وقواعدها الأكاديمية، ونموذجها المثالي، كما هو في مسارح أوروبا المغلقة - أن ننتظر طويلاً حتى ندرك هذه الحقيقة، ولانزال في معظم الأحيان بعيدين عن تمثّلها. وإنها لمفارقة تستدعي الدهشة والاستغراب أن يتجاوب جمهور ١٨٨٠ - ١٩٠٠ بتخلّفه الثقافي، وأميته المطلقة تقريباً، مع اقتباسات يعقوب صنّوع والقّباني والنقّاش والقرداحي.. لمسرحيات موليير، وراسين، وكورني وسواهم، في حين لايبدي جمهور ١٩٥٠ - ١٩٧٠ مع تطور ثقافته العامة، وانحسار الأميّة في كثير من أوساطه، نفس التجاوب القديم مع نفس المسرحيات العالمية التي تقدم له حسب الأصول بحرفيتها، وفي مسارح حسنة التجهيز، وسط ديكورات ومظاهر تقنية حرفية. وقد لاتكون لدينا أرقام مؤكدة عن عدد مشاهدي

المسرح في ذلك الزمان، لكني أستطيع التأكيد من خلال حجم فاعلية المسرح الاجتماعية ذلك الزمان بأن عدد مشاهدي مسارحنا القومية حالياً لم يزدد، هذا إذا لم يتراجع قليلاً. وقبل أن أنتهي من الحديث عن قضية الاقتباس، وصبغ المسرح العالمي بصباغ محلّي تتنفس فيه البيئة التي يُقدم فيها، كواحدة من ظواهر الصحة في بدايات المسرح العربي القديم، أحب أن أذكّر هؤلاء الذين يحتقرون تلك البدايات، ويعتبرونها ضرباً من التهريج، أن أهم ملامح النجاح في تجربة مسرحية شعبية معاصرة كتجربة «الطيب الصدّيقي» في المغرب، هو وعيه لبيئته، وقدرته على إعداد النصوص العالمية إعداداً يجعلها تبدو وكأنها نابعة من هذه البيئة أو مكتوبة خصّيصاً لها.. حين دوّت صالة مسرح الأوديون خلال «مهرجان مسرح الأمم» بتصفيق حار للصدّيقي وفرقته بعد تقديمه «حِيَل سكابان» لموليير، بعد أن استبدل بشخصية سكابان، شخصية شعبية عربية هي جحا.. إنما كان التصفيق للأصالة وللبحث الجاد الذي قام به الصديقي كي يفتق إمكانيات جديدة في التراث العالمي، وكي يفاعل بين هذا التراث ومناخ له خصوصيته، ومشاكله الخاصة به. لكننا هنا.. ما زلنا للأسف بعيدين عن استيعاب هذا الدرس الذي استطاع أسلافنا رغم فقر ثقافتهم وعسر الجو المحيط بهم أن يتمثّلوه بعفوية تدهش...

مرة أخرى... أعتقد أن من المفيد كثيراً أن نعود إلى تلك البدايات، وأن نتلّمس مظاهر الصحة فيها. ففي عصر كان الضوء فيه قبسات لا أكثر.. وكان الماضي لايقدِّم أي عون.. بدأ هؤلاء الرواد تجربتهم متزودين بثقافة هزيلة، وإحساس خصب بطبيعة مجتمعهم وحاجاته، فقدموا أعمالاً كانت كالأحداث المقلقة في فترة حساسة، تنتفض فيها المنطقة وتتأهّب مع يقظتها لتغيير أوضاعها وقدرها.. ولم يفت الذين يحاولون كبت هذه الانتفاضة، ويخافونها، إدراك التأثير الفعّال لتلك الأحداث المقلقلة التي يفجّرها روّاد المسرح بعروضهم الليلية. ويخبرنا الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه: «المسرحية في الأدب العربي الحديث» أنه عثر على أنباء متفرقة في الصحف

عن بدايات المسرح، ومنها هذا النبأ: (ورد على الولاية أوامر من نظارة المعارف مآلها أن الجرائد السياسية في الولايات يجب أن تراقَب من جهة المعارف والحكومة، وأن الروايات التمثيلية يجب أن تُرسل إلى الآستانة لتراقَب هناك قبل تمثيلها. وأظن أن بعد هذه الأوامر لاتقوم للمراسح قائمة في بلادنا) ص ٥٧...

منذ البداية أحسّت السلطات الكابتة خطورة المسرح كعامل تقويض للوضع القائم، وهزّ قِيَمِهِ الراسخة القديمة.. ولهذا أغلقت الدولة العثمانية مسرح أبي خليل القباني، فتشرّد واضطر للسفر إلى مصر. ولهذا أغلق الخديوي مسرح يعقوب صنوع، ونفاه خارج البلاد[٨].

وما يثير حقاً في تجارب أولئك الرواد، وفي المحن الشديدة التي تعرّضوا لها، هو أن وسائلهم لكي يجعلوا من عروضهم أحداثاً مُقلقة لم تكن هي النص وما ينطوي عليه من نقد للقيم السائدة، والأوضاع المخزية، بل أبعد وأعم من ذلك، كان العرض ذاته هو الحدث المُقلق. إذ ينجح بالوسائل التي ذكرناها آنفاً في تجميع عددٍ من الناس لايلبثون عبر مظاهر التغريب بكل شموليته، وتجاوز المسافة بين الخشبة والصالة، والحميمية، والارتجال، وأحياناً المشاركة في العرض، أن يحسّوا جماعيّتهم ووحدة مشاكلهم، وعلى مدى أبعد أن يَتَمَسرَحوا - ربما بالمفهوم الذي يقصده يوسف إدريس من المسرح - مدركين بعمق معنى ومغزى هويّتهم الجماعية والاجتماعية معاً.

وهذه النقطة التي تشكّل دلالة على المظهر الصحّي لبدايات المسرح، ولم تحظَ بكثير من الاهتمام، ولاتزال بحاجة إلى دراسة وتنقيب دؤوبين.. إضافة

(٨) من المؤسف أننا وبعد قرن من الزمان لا نملك كثيرين من أمثال أبي خليل القباني ويعقوب صنّوع، ولا نسمع عن مسرحيين يضحّون بمكاسبهم وأمن حياتهم كي يقفوا أمام الجمهور، فيمثلوا أمامه ما يسليه ويعلّمه، قانعين بتجاوب الجمهور معهم تعويضاً عما يقاسونه ويعانونه. هذا مع أن حياتنا الثقافية تغصّ بالخرّيجين والمخضرمين المسرحيين والمخرجين حسب الأصول.. وجميع هؤلاء ينظرون إلى الوراء، إلى القباني المشرّد وصنّوع المنفي، باحتقار لأنهما فيما يبدو لم تكن لديهما مؤهلات أكاديمية.

إلى منهج في البحث يتوافق مع ما ذكرناه في الفقرة السابقة..

ومن المؤسف حقاً أن يكون الدكتور محمد يوسف نجم في دراسته الهامة عن بدايات المسرح العربي ـ ولعل ذلك ما أحاط تلك التجارب باللبس وسوء التقدير ـ قد قصر جهده على تعقب النصوص ومصادرها وتحديد درجة أصالتها. ومن المؤسف أكثر أن يجعل تلك النصوص، بالإضافة إلى قيم المسرح البرجوازي الأوروبي، معياره لتقويم تلك التجارب والحكم عليها. طبعاً لا أقلل من أهمية العمل الذي قام به الدكتور يوسف نجم، فهو يسد فراغاً كبيراً في المكتبة العربية ولاغنى عنه لأي دارس أو باحث، ولكنه في رأيي لا يكفي لاستيعاب الظاهرة المسرحية آنذاك وتحليل مقوماتها الاجتماعية وفاعليتها التاريخية لأنه أهمل في دراسته جوهر تلك الظاهرة المسرحية وهو «العرض المسرحي»...[٩].

٣ ـ المسرح عمل جماعي:

من الطبيعي أن يتساءل من قرأ الفقرة الأولى من هذه البيانات: «ومن الذي سيقوم بحركة مسرحية لها مثل هذه المنطلقات؟» أو بتعبير أدق: «من الذي يستطيع أن يبدأ مثل هذه الحركة الفوّارة بالخصب والعناء معاً».

بالتأكيد، لن يكون فرداً واحداً مهما بلغت درجة عبقريته، أو تعدّدت مواهبه. ويبدو أن من البداهات الأولي في المسرح القول بأنه **عمل جماعي**، إلا أن الالتباسات تنشأ في الحقيقة بدءاً من هذه البداهة بالذات. إذ إن المفهوم السائد في معظم الأحيان عن جماعية العمل المسرحي هو أنه تضافر مجموعة من الجهود الفردية، يتراكم بعضها فوق بعض، أو يتراصف واحدها إلى جانب الآخر حتى نصل بعد ذلك إلى العرض المسرحي. هذا المفهوم ينظر إلى العمل الجماعي على أنه تراكم أو تجمّع أفراد يعمل كل منهم بفردية، وينظر إلى

(٩) سيجد القارئ نموذجاً تطبيقياً على هذه الفكرة في دراستنا عن أبي خليل القباني ولماذا وقفت الرجعية ضدّه. وكذلك في نص مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني».

المسرح على أنه سلسلة من العمليات المتتابعة. كاتب يؤلف النص في بيته، ومخرج ينتقي النص ثم يدرّب الممثلين على أدائه، وممثل يحفظ الدور ويؤديه، ورسام ينعزل في زاوية ليصمّم الديكورات، وموسيقار يضع الألحان إن كانت هناك ألحان، ومصمّم أزياء يرسم تصاميم الأزياء، ثم بعدئذ تتراكم هذه العمليات التي تم كل منها بصورة فردية أو من خلال حوارات ثنائية في أحسن الأحوال، وينشأ من تراكمها العرض المسرحي. هذا هو المفهوم التقليدي والسائد في بلادنا عن المسرح، وهو في رأيي مفهوم سطحي يفتقر إلى شحنة الإلهام، ويعجز عن تفجير طاقة المسرح وقواه السحرية - كما يحب «آرتو» أن يسميها - والنتيجة هي غالباً ما نراه حولنا: عروض باهتة... مفككة.. وهزيلة الجدوى.

إن مفهومنا عن العمل الجماعي في المسرح، يختلف جذرياً عن هذا المفهوم الذي تواقت نشؤوه مع فترة من فترات مرض المسرح وإفلاسه. ففي عمل جماعي حقيقي، لايمكن أن يكون الأمر عملية لملمة جهود فردية، بل ظهور نمطٍ من أنماط الخلق الجديد، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر، والبحث الجاد الدؤوب. إننا بصدد **تفاعل مجموعة من الطاقات في سياق عملية خلقٍ مشترك، ومتدرّج، له تماسك وغنى وهوية الجماعة**. وإذا شبهنا عمل المفهوم الأول بسلسلة تتجاور حلقاتها، فإننا نشبه عمل المفهوم الثاني **بكيمياء متفاعلة**، تعطي العناصر فيها أقصى ما لديها، تتبدّل وتُبدِّل، تتحوَّر وتحوِّر. كل ذلك في عملية متوتّرة مشحونة تفضي في النهاية إلى **تركيب** حار ومدهش. إننا لانقصد هنا تذويب الأفراد، أو محوهم. بل على العكس من ذلك، نريد أن نفجّر لديهم إمكانية عطاء أقصى ما يستطيعون.. وأن يتخلّصوا وهم في سياق هذا الإخصاب الرائع من البقاع الضارة لفردية ضيّقة، وشجون ذاتية معوّقة.

فما نعنيه إذن حين نقول إن المسرح عمل جماعي هو ظهور **مجموعة** من الأفراد يتوفّر لهم حد من التجانس، ووضوح في الرؤية، والحماسة المخلصة،

والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب.. تقوم بمباشرة تجربة من نوع جديد، فتكسر طوق العمل التقليدي، وتنطلق جماعة لا أفراداً في بناء مسرح يحقق إلهامه الأصيل.. أي أن يكون انتفاضة جماعية في بيئة ساكنة. وفي هذه **المجموعة** سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى.. **إلا أن واحداً منهم لن يعمل بمفرده**، ولا في عزلة عن الآخرين. سيظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين متوافقين معاً. **حوار داخل المجموعة ذاتها**، يوضح الأفكار ويعمّقها، يصمّم العمل ويبنيه. **وحوار آخر بين المجموعة والمتفرجين**، أو الجمهور الذي يتوجّهون إليه. والحواران لابد من أن يسيرا معاً. وأن ينعكس واحدهما على الآخر في جدلية هي التي ستحقق ازدهار المسرح وإيجابيته. ولو استعرضنا أهم التجارب المسرحية الإنسانية، لوجدنا لها هذه الخصائص وهذا البناء.. المسرح اليوناني.. تجربة شكسبير.. تجربة بريشت.. كلها كانت تجارب مسرح حيّ جماعي. ومن المؤسف أن التاريخ أهمل جماعية كل واحدة من هذه التجارب واجتزأ منها اسماً أو اسمين. ولعله فعل ذلك لأنه لايستطيع أن يخزن في أوراقه وهج عرض مسرحي يتم أمام مدرّجات تغص بالناس، أو في مسرح إليزابيتي، انصهرت فيه حرارة جماعة، لم تكن منفّذة بل خلاّقة أيضاً.. والتغييرات الكثيرة التي كان يجريها شكسبير ومن بعده بريشت على النصوص خلال التدريبات، ونقاشات الممثلين، وبعدالعرض واستجابات الجمهور، لدليل كافٍ على **أن العمل المسرحي كان خلقاً جماعياً**، وحيّاً يتجدّد ويتطوّر كل يوم، ومع كل عرض...

فإذا ما عدنا بعد هذا إلى السؤال الذي بدأنا به هذه الفقرة.. وجدنا أن الجواب قد أصبح بين أيدينا.. فحركة مسرحية كالتي نتخيّلها تبدأ من الجمهور، لايمكن أن يتعهّدها ويقوم بها فعلاً إلا مجموعة من هذا النوع، تمور بالشباب وتتسلّح بصفاء البصيرة ووضوح الهدف، فتذهب إلى الجمهور ـ أو تنبثق منه ـ وتبدأ عملها من خلال المرتكزات التي أوردناها سابقاً.

مجموعة مليئة بالإمكانات لا بالأفكار الجاهزة، وأشكال العمل الثابتة.

ومن خلال الممارسة اليومية، والجهد الخلاق، والحوار الدائم، ستفجر إمكانياتها وإمكانيات المحيط الذي تعمل فيه. ستخلق مسرحاً يضجّ بالحياة والعافية، وينمو يوماً بعد يوم، فلا يتجمّد في قوالب، أو يموت في إطارات ساكنة.. ولأن الهدف واضح فإن المسرح سيهز متفرجيه وسيقلق سكينتهم، وينبّه وعيهم كما لو أنه مشحون بالكهرباء.

وبحركة جماعية كهذه، تندمج في جماعة أكبر هي الجمهور، سيكون بوسعنا وعلى أحسن وجه، إيقاظ، وتجسيد القَدَر المشترك لنا جميعاً ممثلين ومتفرجين. وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح.. أن نخرج من جلودنا لنتحد في جماعة، وأن نعي بعد ذلك مصيرنا المشترك كجماعة، وقوانين هذا المصير.

٤ ـ ينبغي أن نشحن لا أن نُفرغ:

نشأ المسرح سياسياً وما يزال. وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودوّاماتها، فإنه يعبّر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسُبُل تغيير هذه الأوضاع. ذلك جوهر المسرح، وربما الثقافة بعامة في كل زمان ومكان. وكل ما تقدَّم من صفحات ينطلق من هذه الحقيقة أو يؤكدها.

وإذن فإن المجموعة التي ستقوم بإرساء قواعد **«حركة مسرحية»** لابدّ من أن يكون لديها بجميع أفرادها **الوعي اللازم لدورها السياسي**، وللمحاذير التي تترصّدها عند اضطلاعها بهذا الدور. فهي تعرف دون شك، من خلال تكوينها وأصالة ارتباطها بالبيئة، طبيعة الصراع الذي ستعكسه في مسرحها: صراع اجتماعي بالدرجة الأولى. كما أنها تدرك حقيقة «القَدَر» الذي تريد أن يكون الإحساس به مشتركاً: قَدَر سياسي وتاريخي قبل كل شيء.

لكن رغم هذا الوضوح الذي يبدو وكأنه يبسّط القضية كثيراً، ويقود إلى نتائج مؤكدة، فإن هنالك مزالق كثيرة قد تؤدي إلى نتائج مناقضة تماماً. فدور المسرح، وما يستطيعه في بيئته، مسألة مركبة وصعبة، وإذا لم تتوفّر اليقظة

الدائمة، فإن من الممكن دوماً أن ينحرف هذا الدور أو يخون نفسه. وكم شاهدنا في السنوات الأخيرة أعمالاً مسرحية تؤدي في النهاية إلى عكس ما تريد قوله، متحوّلة بهذا إلى عاملٍ إضافي من عوامل التضليل والخداع.

طبعاً نحن لانبني أوهاماً كبيرة حول ما يستطيع المسرح أن يفعله في مجتمع من المجتمعات، وكما يقول بريشت: (لايستطيع المسرح أن يقوم بثورة، كما أنه لايستطيع أن يبدّل بنيان مجتمع). فنحن نعرف أن المسرح ليس إلا جزءاً من هذه الجهود اليومية، والطويلة الأمد، التي ستهيئ في يوم ما إمكانية متواضعة من إمكانيات التغيير. وعندما سيتمُّ ذلك التغيير لن تكون نقطة الانطلاق صالة مسرح، أو ساحة مسرحية. ومع هذا، فإن للمسرح دوره، وهو في الفترات التي يسود فيها الكبت أو «اللاتسييس» المنظم، يمكن أن يكون تعويضاً باهراً، فهو من خلال جماعيته، وعمله اليومي، وعلاقته الحاضرة والمباشرة مع الناس إنّما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي. ولا يستطيع المرء إلّا أن يشعر بقوة عظيمة إذ يستطيع أن يهزّ ولو جزئياً جدار «اللاتسييس» المعدني. ولكن يبقى المهم في كل ذلك هو أن ندرك جوهرياً الصفة المركّبة والصعبة لدور المسرح.. فهو دور مزدوج. التوازن فيه دقيق وحسّاس للغاية.. إذ أن عليه، منطلقاً من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله، أن يوضح هذه الصراعات، ويكشفها، ويحدِّد طبيعتها. أي يعلّم الجمهور، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحلّلها ويضيء خفاياها.. كما أن عليه في الوقت نفسه، ومنطلقاً من إدراكه لطبيعة القدر السياسي كقدر غير نهائي وقابل دائماً للتبديل متى نضجت إمكانيات التبديل وقرّر الشعب مباشرتها، أن يحفز الناس على العمل، أي أن يحثّهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن. المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يعلّم ويحفز متفرجه. هو المسرح الذي لايُريح المتفرج أو ينفس عن كربته.. بل على العكس هو المسرح الذي **يُقلق**، يزيد المتفرج احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القَدَر. وكما قلت آنفاً، هناك محاذير كثيرة أمام هذه المهمّة

الشاقة.. فإذا لم يكتشف المسرح الحقيقة، أو أخطأ في تحليل الأوضاع، ينقلب أداة جهلٍ وتضليل. وإن لم يعرف كيف يبني عمله، ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقن المتفرج، ويحفزه إلى العمل، يتحول إلى أداة تفريغ، تطهِّر المتفرجين من عوامل النقمة أو الغضب، أو القلق.. وتزيد من قوة احتمالهم لمأساتهم.. وفي النهاية تخدر المتفرج، وتزيد الوضع القائم رسوخاً ومتانة. وكم هو دقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تَشْحَن، وأخرى تُفَرِّغ.. وكان بوسعي أن أسوق أمثلة كثيرة عن مسرحيات وعروض لم تستطع أن تتبيّن هذا الخيط فانتهت رغم مقدماتها الحادة إلى نتيجة تخديرية، وخدمت، رغم ادعاءاتها، ما تريد أن تنقده. وفي كل هذه الأمثلة كان المتفرجون يخرجون بشوشي الوجوه، يتنفّسون بصمت ومسرّة، كما لو أنهم قد تركوا أثقالهم الداخلية على الكراسي قبل أن يخرجوا. ويا لها خاتمة قد تجعل المجموعة المسرحية التي نتصوّرها تقضي بقية الليل وهي تحاسب نفسها، وتتساءل عن سر سقوطها، أو خطئها! أما الذين يبتهجون لهذا النجاح، وينتظرون في الكواليس توافد المهنئين الذين يأتون ليشدوا على أيديهم، ويعبروا عن ارتياحهم، وسرورهم بالسهرة التي قضوها فلا شأن لنا بهم. ولا يزالون بعيدين عن أن يدركوا مهمة المسرح الذي نريده، ونحتاج إليه.

٥ ـ مطلوب من المتفرج:

من خلال ما تقدّم، ولاسيّما تعريفنا للمسرح على أنه ظاهرة اجتماعية هي في أبسط أشكالها متفرج وممثل، فإن أي تطوير للمسرح يتعلّق كما يقول المسرحي الألماني «بيسكاتور»، بالاثنين معاً. كلاهما مسؤول وبدرجات مختلفة عن عمليات التطوير هذه، وعن تحقيق النجاح لها. ومما لاشك فيه أن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلّمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعّه على الاضطلاع به بشكلٍ فعّال، حتى يتحقق لنا فعلاً توجيه المسرح، وتقويم أساسه..

ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه، وأن يمارس دوره

كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا..

أولاً: ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي.. فكل ما يدور على الخشبة يستهدفه.. ويتوجّه إليه. بمعنى أن قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرج منه.

ثانياً: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها. ينبغي أن يدرك جيداً أن كل ما يدور أمامه يعنيه ويهمه، وعليه أن يتخذ موقفاً منه..

ثالثاً: على المتفرج أن يحسّ بالمسؤولية، وبأنّ لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص، نتائج هامة وخطيرة أيضاً عليه وعلى أوضاع بلاده.

لهذا مطلوبٌ من المتفرج أن يغيّر قبل كل شيء جلسته المدرسية في المسرح. استسلامه على كرسيه، وقبوله كل ما يُعرض عليه. مطلوبٌ منه أن يتذكّر أهميته كمتفرج وأن يرفض استغلاله أو خديعته.. لينتبه جيداً إلى ما يقال له، لينتبه جيداً إلى ما يدور على الخشبة أمامه وليحذر من أن يسقط في فخ الكاذبين أو الغشاشين والتافهين..

مطلوب منه أن يتدخّل وبصراحة حين يلمح كذباً، أو يكشف تفاهة وغشاً.

مطلوب منه أن يقاطع الذين يحاولون تخديره، أو الابتعاد به عن مشاكله وقضاياه الأساسية. إذا لم يرَ نفسه على المسرح ليتدخّل، ويعلّم الممثلين درساً عن المجتمع الذي يعيشون فيه. إذا وجد صورته مزيّفة ليمنع الاستمرار بعرضها. ليوقفها. ليصرخ في وجه المزيفين.

مطلوب منه. ألا ينسى على الإطلاق **أن ما يحدث أمامه يعنيه**، وأنه لايحق له التغاضي عن الكذب، أو الخداع أو التفاهة لصالح بعض اللياقات الاجتماعية، أو بعض مظاهر الاحترام المدرسية، والسخيفة. المتفرج ليس تلميذاً في مدرسة ابتدائية وعليه أن يصغي إلى كل ما يلقى على مسامعه بهدوء

وتسليم كاملين. المتفرج هو النصف الأساسي لأي عرض مسرحي، هو هدف هذا العرض، وهو مسؤول عنه أيضاً. لذلك عليه أن يمارس حقوقه كاملة، أن يؤدي دوره بشكل تام وإيجابي. عليه أن يملأ حيزه في كل نشاط مسرحي، أن يقبل ويرفض.. أن يضغط ويقاطع. أن يقول ما يريد ويصحّح ما يُحكى له. باختصار ألّا يكون سلبياً يأخذ ما يُقدَّم له دون اعتراض، ودون تمحيص.

هل يعني ذلك أن يكون وقحاً..؟

نعم.. مطلوب من المتفرج أن يكون واعياً ووقحاً. وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعّالاً يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية.

هذه رؤوس أقلام لموضوعات واسعة لابدّ من العودة إليها مرة ومرة..

ثلاثة ملاحق للبيانات

- أزمة المسرح القومي
- لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني؟
- حول الاقتباس أو الإعداد المسرحي

(ملحق ـ ١)

أزمة المسرح القومي

في أواخر عام ١٩٧١، أجرت صحيفة البعث استفتاءً واسعاً حول أزمة المسرح القومي في سورية، ساهم فيها معظم المسؤولين والعاملين في الحقل الثقافي.
هذا المقال يحاول، بدءاً من الجمهور، فهم وتحليل أزمة مسرح.

اتفق معظم الذين شاركوا في «استفتاء»[1] جريدة «البعث»، على أن المسرح القومي يعيش أزمة. تباينت درجة الإحساس بهذه الأزمة، كما اختلفت وجهات النظر حول تعليل أسبابها، وسُبُل الخروج منها. لكن الجميع تقريباً ـ بمن فيهم السادة وزير الثقافة ومعاونه ومدير المسرح القومي ـ كانوا متفقين على أن ثمة أزمة لابدّ من التصدّي لها ومحاولة تخطّيها.

وفي السنوات الماضية كان هناك ما يشبه الإصرار على إخفاء الأزمة، أو عدم الاعتراف بوجودها. وقد ظلّت المقالات العشرون التي نشرها الدكتور سلمان قطاية في جريدة «البعث»، وحلّل فيها أزمة المسرح القومي[2] دون

(١) راجع جريدة «البعث» أعداد تشرين الأول ١٩٧١.

(٢) معظم هذه المقالات ضمّها كتاب الدكتور قطاية «المسرح العربي من أين وإلى أين»، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٢.

صدى جاد في أوساط هذا المسرح. كما اعتُبرت إثارتي المتكررة لهذه الأزمة خلال السنوات الماضية بمثابة موقف شخصي موتور.. ولذلك لم يقم أي حوار جاد، ولم تظهر أية بادرة لمواجهة الأزمة، واستمر الوضع حلقة مفرغة تدور على نفسها. ولكن للأسف لايكفي أن نتجاهل مشكلةً ما حتى تختفي، ولايكفي أن يرفض المسؤول الإحساس بها حتى تنتفي. والشهادات التي توفّرت لدينا بعد استفتاء «البعث» تؤكّد ذلك. فهناك إحساس عام «بالمأزق». عبّر عنه أسعد فضة مدير المسرح القومي بقوله: «كان عملنا دون الطموح المطلوب».. واعترف معاون وزير الثقافة «بأن المسرح القومي لم يستطع أن يتحرّك حركة طليقة». أما الدكتور رفيق الصبان، وهو أحد مؤسسي المسرح، فيقول: «بعد عشر سنوات من الكفاح وصلناإلى وجه الجدار، وصلنا إلى عنق الزجاجة، وبات علينا أن نفكر بطريقة للخروج». وجاءت الشهادات الأخرى لتؤكد هذا الوضع، وتضيف إلى صورته ملامح وتفاصيل. إذن لم تعد الأزمة سرّاً. وتقتضي الأمانة مواجهتها بصراحة وشجاعة. لاسيّما وأننا جميعاً حريصون على المسرح القومي. وما اهتمامنا بأزمته أو بمصيره إلّا وليد شعورنا بالمسؤولية، وبأن علينا مساعدة هذا المسرح في تخطي مأزقه، وتحريره من «عنق الزجاجة» حيث يختنق. ولا أعتقد أن هناك أي داعٍ للإلحاح على هذه النقطة. فالشهادات التي نشرتها جريدة «البعث» تباعاً خلال أسبوعين، طفحت بالحب، وبالرغبة في تقديم شيء ما لهذا المسرح الذي ظلّ يكابر طويلاً قبل أن يعترف بعلّته. والذين لايرون في أي نقد يوجه إلى مؤسساتهم وإداراتهم، إلا موقفاً موتوراً وعدائياً، هم في الأصل عاجزون عن الحوار، ولايستطيعون مباشرته، والإفادة منه في تطوير هذه المؤسسات أو الإدارات. لهذا من الخير ألّا نضيّع الوقت مع هواجسهم وشكوكهم، وأن نمضي بما نملك من الصراحة والشجاعة إلى الأزمة نفسها، فنتساءل: لماذا أزمة المسرح القومي. وما هي؟..

عندما تأسس المسرح القومي منذ اثني عشر عاماً كان متماسكاً واضح

الشخصية. لأنه فُصِّل على مقاس المتفرجين الذين أراد أن يتوجه إليهم. هؤلاء المتفرجون هم برجوازية دمشق - كما يقول الدكتور سلمان قطاية - وأضيف إليهم بعض مثقفي العاصمة. لهذا فإن المسرح كان متفقاً مع نفسه، وصمم برنامجه طبقاً لرغبة وحاجة جمهوره.

والعاملان الأساسيان اللذان حدّدا طبيعة هذه النشأة هما:

أولاً: الهويّة الفكرية والاجتماعية للقائمين على المسرح آنذاك باعتبارهم جزءاً من الطبقة القوية السائدة التي تستطيع - ولو لم تكن في الحكم - أن تفرض ثقافتها، ونمط تفكيرها، بل وأحلامها أيضاً.

أما العامل الثاني فهو هوية وزارة الثقافة نفسها كمؤسسة مهمتها أن تقدم خدمات الثقافة لهذه الطبقة بالذات. ومن يراجع خططها والإطار الذي كانت تعمل فيه يتيقن من هوية الجمهور الذي تتوجّه إليه هذه الوزارةالجديدة. وليس مصادفة أن يكون المركز الثقافي الوحيد الذي تملكه الوزارة في العاصمة هو مبنى جميل اختار «أبو رمانة» - أي أرقى أحياء المدينة - مركزاً له، وقصر روّاده تلك الأيام على الناس المعطَّرين.. نظيفي الوجوه والملابس. - تحسن الإشارة إلى أن الوضع لم يتغير كثيراً من ذلك الوقت، فالمركز الثقافي مازال وحيداً ومصراً على الإقامة في أبي رمانة دون كل أحياء المدينة المكتظة بالطبقات الشعبية. كما أن نشاطه تحوّل إلى روتين هزيل لا فعالية له، ولا أثر-.

هذان العاملان لعبا دوراً حاسماً في تحديد بنية المسرح حين نشأ. فجاء حلية ثقافية - اجتماعية منسجمة مع زبائنها، ومتطابقة مع مطالبهم. ولهذا لم يكن غريباً أن يجعل المسرح القومي من نفسه مجرّد جسر يصل بين المسرح الأوروبي بمعناه البرجوازي (خشبة إيطالية. حائط رابع، نصوص حبكة.. إلخ) وبين بيئتنا التي لم تستطع أن تبلور لها مسرحاً. لاسيما وأن الفرق الخاصة كانت محكومة بكثير من الظروف التي تجعل نشاطها متقطعاً، وتجارياً، وعاجزاً عن التجربة أو البحث، رغم أنها تلمّست الطريق أكثر من مرة إلى جمهور حقيقي، سيعود المسرح القومي، فينادي به جمهوراً له، لكنه يعجز عن

بلوغه.. كذلك كان طبيعياً أن يقدم المسرح ـ كما جاء في بعض الإحصاءات ـ ثلاثين مسرحية عالمية متتالية، بينها فقط مسرحيتان عربيتان. وإذ نحلّل المسرحيات التي قُدِّمت، نكشف كثيراً من الخطوط العامة التي تعكس اهتمامات وقضايا الطبقة التي ترتاد المسرح، وتتكرر ـ وربما على نفس الكراسي ـ في كل العروض المتتابعة. فهذه الطبقة فشلت في بلورة ثقافة محلية خاصة بها، تماماً كما فشلت في بناء اقتصاد محلّي مستقل، ولهذا كان المخرج الوحيد لها هو أن تجعل من المؤسسات الثقافية جسوراً تصل عبرها ثقافة الطبقة الأم وما تنتجه. وذلك بعد أن أقامت، وعلى مستوى أعقد وأشدّ تشابكاً، جسوراً في الحقل الاقتصادي. وتحوّلت طبقة وسيطة طفيلية في حركة الاقتصاد الرأسمالي العالمي.

في تلك الفترة كان المسرح القومي يواصل مواسمه دون أزمة، ودون مشاكل. وأعلى صور التماسك في أي مسرح، هو أن يتطابق نشاطه مع هوية جمهوره وحاجات هذا الجمهور الثقافية. ولذا نشأ سوء التفاهم، وبدأ التأزّم حين أراد المسرح القومي ـ تحت إلحاح الضرورة ـ أن يبدّل جمهوره.

والذي لعب الدور الحاسم في هذه الضرورة هو التغيير السياسي الذي بدّل مواقع القوى الاجتماعية وأدى إلى ضرب البرجوازية التقليدية وضعضعتها كطبقة وحيدة النفوذ.. وظهور قوى اجتماعية جديدة على المسرح السياسي ـ الاقتصادي، هي جماهير البرجوازية الصغيرة وخلفها الطبقات الكادحة. عندئذ لم يكن بوسع المسرح القومي، ومعه معظم المؤسسات الثقافية، أن يظلّ مخلصاً لجمهوره القديم. فهو مؤسسة رسمية لابدّ من أن تستوعب وينعكس عليها التغيير الذي حدث في موقع السلطة.. وكانت تلك بداية الأزمة.

في الفترة الأولى حاول المسرح أن يبقى بعيداً عن هذا التغيير، وأن يواصل عمله متجاهلاً ما يحدث. يساعده في ذلك أن المسؤولين لم يولوا الثقافة إلا أهمية ثانوية، ولم يلحّوا ـ على الأقل في البداية ـ على تغيير مضمونها أو اتجاهها. إذن ليست الأزمة عاجلة. وكما أن المؤسسات الثقافية ظلّت توالي

عملها الروتيني في نفس الخط الذي كانت تعمل به سابقاً، فإن المسرح القومي استطاع أن يواصل عمله، ويقدّم لنا بإخلاص وبراعة في موسمي ١٩٦٤ - ١٩٦٥[٣] مسرحيات مثل: (دون جوان، والشرك، والحياة حلم، وموتى بلا قبور، ولكل حقيقته) لامبالياً بكل الصخب والضجيج اللذين يتعاليان حول جدران مسرحه الصغير في صالة القباني. لكن الحال لايمكن أن يمضي أبعد من ذلك. فتغيير مواقع القوة الاجتماعية أصبح حقيقة ضاغطة، والتوجيه الإيديولوجي النظري بدأ يترسّخ، ويحاول قولبة الثقافة وفقاً لرؤيته ومنطلقاته. بالإضافة إلى أن الشعارات المرفوعة أخذت تحدِّد بدقة أكثر، الجماهير ذات الأولوية في منافع الدولة الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم الثقافية. ولهذا صار ضرورياً أن يفكّر المسرح القومي جدّياً في تغيير جمهوره، وأن يحاول التوافق مع حاجات جمهور جديد، مشاكله مختلفة، وكذلك أحلامه. وهكذا بدأت تتناثر من أفواه العاملين في المسرح القومي عبارات.. (المسرح للشعب.. والوصول إلى أكبر القطاعات الجماهيرية. وتوسيع قاعدة المتفرجين.. وضرورة أن يعكس المسرح المشاكل الحقيقية للجماهير، وأن يتفاعل معها). ولاأشك لحظة في إخلاص الذين بدأوا يُطلقون هذه العبارات؛ على أن الإخلاص - وأسفاه - لايكفي وحده لتغيير اتجاه حركة ثقافية أو تبديل مضمونها وموقعها. خاصة إذا كانت قد بدأت تتيبّس في أشكال وقناعات جامدة. والأزمة التي تحدّث عنها ثلاثة عشر مسؤولاً ومسرحياً وناقداً تجسيد واقعي لهذه الحقيقة.

فتغيير الجمهور في المسرح موقف ثقافي معقّد لاتحققه النوايا والأماني، ولاتبلوره إلا شروط صعبة، أولها وأكثرها بداهة، القدرة على تحديد هذا الجمهور، ومعرفة تركيبه الاجتماعي وطبيعة حركته، وقضاياه الأساسية.

وهذا التحديد عملية ضرورية كيلا يظل «الجمهور» سديماً قابلاً لكل التصورات والتناقضات، ويكاد على المستوى التطبيقي لايعني شيئاً على الإطلاق.

(٣) في هذه الفترة تمّت عمليات التأميم والإجراءات الاقتصادية ذات السمات الاشتراكية.

ولعل أسوأ ما يصيب مسرحاً ما، هو أن يرى جمهوره جمعاً من الأشباح يخفي الغموض وجوههم وتمحو العتمة ملامحهم. حينئذ ترتفع الحواجز والسدود بين المسرح والجمهور، ويمتد سوء التفاهم عميقاً ومخيّباً. إلا أن عملية تحديد الجمهور ليست بالبساطة التي نتصوّرها. إنها بالتأكيد أصعب من صياغة «الجمل الرنّانة» و«الكليشهات الداوية»، ولايمكن إنجازها إلّا إذا توفّر وعي حقيقي بالواقع السياسي والاجتماعي للشعب. وعي يستطيع أن يحدّد هوية الطبقات التي يريدها جمهوراً لمسرحه، وأن يضع المنهج السليم لفهم وتحليل حركتها ومشكلاتها وتطلعاتها. أما دون ذلك، فسيظلّ الجمهور كلمة غامضة الدلالة، لاتستطيع أن تتجسد في علاقة حقيقيّة وحيّة.

والشرط الثاني لتحديد الموقف الثقافي الذي يقتضيه تغيير الجمهور، هو أن يتفق المضمون الفكري للمسرح، أو للقائمين عليه، مع المصالح الحقيقية لهذا الجمهور. بحيث يستطيع أن يميّز هذه المصالح، وأن يتبنّاها ويدافع عنها. وأي تناقض يفصل ما بين فكر المسرح ومصالح الجمهور يؤدي بصورة حتمية إلى الانعزال عن الجمهور وفقدانه. وربما اتخذ هذا التناقض أشكالاً معقدة لاشعورية أو مستترة، لكن كشفها يظل ممكناً من خلال تطبيقاتها ومجموع انعكاساتها على العمل الفني. إن الاتفاق الفكري مع مصالح الجماهير الحقيقية يقتضي بدءاً القدرة على تمييز هذه المصالح، ومن ثم الاقتناع العميق بتبنّيها والتوحُّد بها، متحمّلين أحياناً التضحية بمصالحنا الخاصة، وميولنا للتسلّق ودواعي الحياة السهلة.

أما **الشرط الثالث** لتغيير جمهورنا كمسرحيين، فهو أن نمتلك القدرة والوسائل اللازمة للتفاعل بشكل جدّي ومستمر مع هذا الجمهور. ولا يجوز إطلاقاً أن نفهم الجمهور فهماً ساكناً بحيث يكفي أن نتعرّف عليه مرة واحدة وإلى الأبد. لأن هذا الجمهور يصارع، ويحيا، ويتحرك دون توقف في مسيرة تاريخية اجتماعية طويلة. ومن الصعب معرفته أو فهم ظواهره بمعزل عن حركته. وما لم نملك القدرة على مباشرة حوار يومي معه بصورة نتجدّد معها

باستمرار، ونتبدّل مع إيقاع الحوار؛ فإن التفاعل يظلّ قاصراً، وعاجزاً عن توثيق صلة راسخة مع الجمهور الذي نريد التوجُّه إليه، لأننا لن نستطيع حينئذ فهم تطوره، ولا إدراك قوانين هذا التطور، وستظلّ معرفتنا به ساكنة، لايمكن أن تنعكس إيجابياً على عملنا وعلى المسرح الذي نصنع.

إذن.. ليس تغيير الجمهور مجرّد عملية بسيطة يكفي معها قرار مفاجئ، أو رغبة تبرق في داخلنا ذات ليلة. بل هو على عكس ذلك عمل طويل، يتمّ وفق شروط صعبة لايوفّرها إلّا الوعي النفّاذ، والاتجاه الصحيح، والممارسة الحية اليومية. ولم يستطيع المسرح القومي أن يشرع في هذا العمل. لأن القائمين عليه لم يحقّقوا الشروط الضرورية للشروع فيه، ولأن نشاط المسرح بدأ ييبس في قناعات جامدة تبهظ حركته، وتشلّ قدرته على المبادرة. ولو حاولنا أن نقوِّم برامج المسرح القومي وعمله خلال السنوات الأخيرة الماضية في ضوء الشروط السابقة، لوجدنا ان الحصيلة مخيّبة للغاية، وأنه لايزال علينا أن نعود إلى نقطة شبيهة بالبداية. فحتى الآن لايبدو أن لدى القائمين على المسرح أي تحديد أوّلي للجمهور الذي يريدون مخاطبته. ولم تجرِ أيضاً محاولات بحث جادّة لمعرفة هذا الجمهور وتبيّن ملامحه. بمعنى آخر.. حتى الآن لم يُطرح في أوساط المسرح السؤال الأساسي الذي تبدأ به كل تجربة مسرحية: لمن المسرح؟.. وظل الجمهور صورة غائمة وخيالات مشوشة.

لايهمّنا في هذا المجال التصريح بالعكس، ونَصب اللافتات عالية، لأن تحديد الجمهور مسألة عملية، يحكم فيها انعكاسها على عملنا ونشاطنا، لا مجرّد التصريح اللفظي بأننا نخاطب هذا الجمهور أو ذاك. ويوضح كثيراً هذه القضية، أن نتفحّص مواسم المسرح القومي، فنرى إلى التخبط، سواء في اختيار الأعمال أو في إخراجها، وإلى غياب أيّ تخطيط جادّ للارتباط بالجماهير. وربما هذا ماقصد إليه الأستاذ أديب اللجمي(٤) حين قال: «العمل المسرحي في قطرنا كان ولايزال متأثراً إلى حدّ كبير بتيارات هي أقرب إلى

(٤) كان الأستاذ اللجمي يشغل آنذاك منصب معاون وزير الثقافة.

التقدير الشخصي منها إلى التقدير الموضوعي، بمعنى أن كل من يتمكّن من السيطرة على هذه الفرقة يتمكّن في الوقت نفسه من فرض وجهات نظره الخاصة عليها». وبهذه الكلمات يعترف الأستاذ اللجمي أيضاً بأنه لاتوجد أية خطة تحكم العمل المسرحي، أو تحدّد اتجاهه سوى مزاج المدير، وحدود فهمه مهما ضاقت. ومن هنا بقي جمهور مسرحنا سديماً غامضاً لانعرف له هويّة أو حدوداً، وتحوّل عملنا بذلك تجربة مأزومة تتهالك.

وحين لانعرف متفرّجينا، ولانعي تركيبهم وظروفهم ومشاكلهم، من الطبيعي جداً أن نعجز عن تبنّي قضاياهم وأن نفشل في التعبير عن شجونهم أو التفاعل معهم مهما اشتدت فينا الحماسة. ولقد أعطانا غسان جبري[٥] ملاحظة باهرة حين ردّ أزمة المسرح القومي إلى حياده إزاء مشاكلنا وقضايانا.. وقال: «..هذا الحياد هو الذي قتل الثورية في المسرح القومي، وهو الذي حوّل المسرح القومي إلى مسرح لا علاقة له بما جرى أو بما يجري. هذا الحياد أرادوا له أن يكون إيجابياً، فتحوّل إلى بوق مباشر أو بوق مبهم غير مباشر كما في الشيخ والطريق».

والحقيقة أن الحياد، والغموض في طرح قضايانا الشديدة الوضوح (الشيخ والطريق)[٦] وتفريغ الأعمال من مضمونها (عرض «موت بائع جوال»)[٧]. والعجز عن ربط ما يُقدّم من مسرحيات بهموم ومشاكل البيئة، إنما هي نتائج طبيعية للعجز الفكري عن تبنّي قضايا الجمهور، إما لعدم تحديده وفهم ظروفه، وإما لأن تكويننا الفكري لايتفق جوهرياً مع مصالح هذا الجمهور. والمسألتان مترابطتان جداً. ولذلك كان طبيعياً أن تظهر المحاولات المسرحية التي لديها وعي نسبي بالجمهور وقضاياه، وتحاول أن تكسر طوق العمل المسرحي المتيبّس

(٥) مخرج تلفزيوني ساهم في الاستفتاء المذكور.

(٦) مسرحية ألّفها وأخرجها الأستاذ علي عقلة عرسان. وهي تعالج الموضوع الطبقي بأسلوب مغرق في الغموض والذهنية.

(٧) مسرحية آرثر ميلر، وقد قدّمها الأستاذ محمد الطيب بعد أن شذّبها، وغيّب هجومها العنيف على النظام الرأسمالي في الولايات المتحدة الأمريكية.

في بلادنا (مسرح الشوك، وأعمال فرقة المسرح)[٨] خارج إطار المسرح القومي، لأن وضعه الفكري الراهن لايسمح باستيعاب هذه المحاولات.

وإذن يمكن تلخيص ما سبق، بأن إرادة تغيير الجمهور لدى المسرح القومي بقيت في إطار الأماني. ولم تستطع أن تتجسّد عملياً، وبصورة إيجابية في علاقة جديدة متطورة. ولذلك بدأ يخسر جمهوراً دون أن يكسب ما يعادله. وبدأ يفقد تماسكه الأول، لأنه أراد توظيف نفس أساليبه القديمة في العمل والتخطيط لأهداف جديدة لم تتوضّح تماماً لديه. فأصبح يسير بين بين.. متردداً، مضطرباً.. عاجزاً عن حسم القضية. يقول محي الدين صبحي: «لقد نجحت تجربة المسرح القومي من حيث أنها طوّرت التجارب الذاتية والتلقائية التي سبقت إنشاء المسرح القومي. وليس قاسياً أن نقول إنها أخفقت في إحلال بديل إيجابي يحلّ محلها بشكل نهائي»..

وهكذا.. فإن جوهر الأزمة هو أن المسرح القومي، تحت ضغط عوامل عدة، اضطر إلى تغيير جمهوره السابق، ولكنه لم يستطع تحقيق الشروط الضرورية لميلاد علاقة مع جمهور جديد أوسع، ومطالبه أكثر إلحاحاً وتشابكاً.

ولا أريد هنا التقليل من أهمية كل المشاكل التي تعرّض لها المساهمون في استفتاء «البعث»، مثل (نقص الكوادر، وعدم التجدّد، وغياب معهد للتأهيل الفنّي، ومشكلة النص المحلّي.. و..) إنما أعتقد أن هذه الأمور كلّها عبارة عن ظواهر للأزمة يمكن فهمها بشكل أعمق في ضوء التحليل السابق.

(٨) فرقة نشأت خارج أطر وزارة الثقافة وقدّمت «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، و«الفيل يا ملك الزمان» ـ إخراج علاء الدين كوكش، ثم حضّرت مسرحيتي «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» تأليف مصطفى الحلاج، و«مغامرة رأس المملوك جابر»، لكنها لم تقدّمهما بسبب صعوبات ومشاكل أدّت إلى تفكك الفرقة.

(ملحق ـ ٢)

لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني؟

بعد أن يقرأ المرء قراءة تحليلية، ما وصل إلينا من نصوص أبي خليل القباني[١]، وهي ثماني مسرحيات[٢]، يبرق في ذهنه، وعلى الفور، سؤال محمّل بالدهشة: لماذا وقفت الرجعية الدمشقية بهذه الشراسة ضد تجربة أبي خليل المسرحية؟ شراسة تبدّت، كما تقول الوثائق القليلة التي وصلت إلينا، في إحراق مسرحه، وتدمير كل ما بناه خلال سنوات، إضافة إلى تحريض الصبية على ملاحقته بالسخرية والأغاني البذيئة. أي أحرقوا موهبته، وعمله، وإمكانية أن يواصل العيش في دمشق. فهل يمكن أن تناهض الرجعية فناناً بأشرس من ذلك.! طبعاً هناك القتل. ولكن أن يجعلوا عمل الفنان مستحيلاً، وبقاءه في بلاده متعذّراً هو أمر شبيه بالقتل، وأحياناً أسوأ منه.

وما يثير الدهشة في هذه الهجمة الشرسة، هو أنها تبدو غير مفهومة، بل إن تحليل النصوص التي بين أيدينا يجعلنا نشعر أنها محيّرة، وتفتقد إلى أي تبرير موضوعي. فالقيم والأفكار التي تنطوي عليها هذه النصوص لاتتصادم، وفي منظور ذلك العصر ـ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ـ إلا في حدود ثانوية مع القيم والأفكار التي كانت سائدة في مجتمع محافظ وتقليدي. فسلطة الحكام مطلقة تشتمل على ما هو زمني وروحي معاً. منها ينبثق الخير

(١) راجع مسرحيتي «سهرة مع أبي خليل القباني».

(٢) علمت أن هناك مخطوطات أخرى متوفرة، ولكنها لم تُنشر بعد.

والحق والعدل، وبالتوافق معها، أو الرضوخ لمشيئتها، يتحقّق توازن الفرد، وسعادة المجتمع. ولهذا فإن أي محاولة ترمي إلى مسّ شرعية هذه السلطة غير مقبولة ولاممكنة أيضاً. إن السلطان، بعد أن تنجلي أمامه الحقائق، ماثلٌ دائماً كي يعوّض من خسر، ويُنصف من اغتُصب له حقّ، ويقوّم ما اعوجّ في مسيرة الأفراد والجماعة. وهذا المثول ضرورة لا احتمال، لأن البنية الاجتماعية هي أيضاً بنية ثابتة، تحكمها قيم أخلاقية، قديمة، وعلاقات طبقية مستقرة.

ولذا فلا غرابة أن يختم القباني كل عمل من أعماله ـ ولعل مسرحية: «متريدات أو لباب الغرام» هي الاستثناء الوحيد ـ بأُغنية تمجيد ودعاء للسلطان.

وقد وضّح الدكتور شاكر مصطفى هذه الفكرة جيداً في كتابه: «تاريخ القصة في سورية».. قال: «ولم تكن الشخصيات التي يقدّمها مسرح القباني سوى شخصيات الأمراء والملوك، ولا كانت القيم والمفاهيم التي يعبّر عنها سوى قيم المجتمع الاقطاعي الوسيط الذي كان لايزال يعيش في ظل السلطان العثماني». ثم يضيف الدكتوز مستنتجاً: «وهكذا لم يكن بينه وبين المجتمع الجديد الذي يتكوّن في سورية إلّا أوهى الصلة، فإذا أهملته الطبقة البرجوازية النامية، فلأنها لم تجد فيه ما يمثّلها... وإذا قسا عليه الجمهور فلأنه ليس ثمة تجاوب بينه وبينه، بينما احتضنه السلطان وحاشيته في النهاية واعتذروا له بالمال والراتب عن إهمالهم الأول».

إلاَّ أن هذا الاستنتاج الذي يبدو لأول وهلة منطقياً، وهو ليس كذلك كما سنبين فيما بعد، يزيد السؤال المطروح تعقيداً وإبهاماً. فإذا كانت النصوص التي قدمها القباني لاتعبّر إلا عن قيم ومفاهيم مجتمع إقطاعي رجعي يترنّح أمام ضربات برجوازية متنوّرة تتكوّن، فلماذا قاد إذن ممثلو المجتمع الأول، المجتمع الرجعي بتركيبه الإقطاعي الديني، ذلك الهجوم العنيف على تجربة القباني؟ إن الذي حمل المضبطة إلى الأستانة ليس أحد ممثلي البرجوازية المتنوّرة، وإنما هو الشيخ سعيد الغبرا الذي جمع تواقيع معظم أعيان دمشق آنذاك. تماماً وفي الوقت الذي كانت قد بدأت فيه موجة الإرهاب الحميدي

تُغيّب في السجون وفي قيعان البوسفور، مجموعات من الشبان الأحرار يمثّلون فعلاً بورجوازية بازغة من شقوق مجتمع إقطاعي يتصدّع.

إن بين تحليل الدكتور شاكر مصطفى، وبين النتيجة التي يخلص إليها تناقضاً أو خللاً، هو بالذات هذا السؤال المحيّر: لماذا وقفت الرجعية الدمشقية بهذه الشراسة ضد تجربة أبي خليل المسرحية؟

ونحاول أن نتقصى تفسيراً في الدراسات التي تناولت نشأة المسرح العربي بصفة عامة، والقباني بصفة خاصة، فلا نعثر إلا على تفسيرات غير مقنعة، أو تتّصف بالعمومية والإبهام.

لقد عزا البعض مثلاً غضب الرجعية إلى أسباب أخلاقية. إذ أهاج المشايخ ما تضمّنته روايات القباني من مشاهد غرامية، وحوارات الحب وطيب الوصال. فمثل هذه المشاهد تُفسد أخلاق المتفرجين، وتشجّعهم على الخلاعة والمجون.

ويعتمد هؤلاء في تفسيرهم على نص «المضبطة» نفسها كما أورده كامل الخلعي في كتابه: «الموسيقي الشرقي» ومما جاء فيها: «إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية، وتراه على الناس خَطباً جليلاً، ورزءاً ثقيلاً».. «فيمثّل على مرأى الناظرين ومسمع المتفرجين أحوال العشاق، وما يجدونه من اللذة في طيب الوصال بعد الفراق، فتطبع في الذهن سطور الصبابة والمجون وتميل النفس إلى أنواع الغرام والشجون، والتشبّه بأهل الخلاعة والمجون».

كذلك أورد الدكتور إبراهيم الكيلاني بعض العبارات من استغاثة الغبرا أمام السلطان، إذ صرخ قائلاً: «أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور، قد تفشّيا في الشام، فهتُكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووُئِدَ الشرف، واختلطت النساء بالرجال».

لكن هذا التفسير لايبدو مُقنعاً. فنحن نعلم أن مقاهي الشام في تلك الفترة كانت تنتشر فيها وبكثرة خيمة «الكراكوز»، وفي هذه الخيمة كانت تُقدّم بابات وفصول فيها الكثير من البذاءة والألفاظ المكشوفة، أو المواقف الماجنة.. وتقول المصادر التاريخية، إن مدحت باشا حين وُلّي على دمشق، قام بجولة

يتفقّد بها أحوال المدينة، والحالة الاجتماعية والروحية فيها، فلفتت نظره كثرة المقاهي التي تمثّل فيها حكايات «خيمة كراكوز»، فانتقد وجهاء دمشق على هذا المستوى المنحط، ولامهم لإقبالهم على مشاهدة هذه المناظر المخجلة واستماعهم إلى تلك الألفاظ البذيئة. فلماذا لم ينتفض المشايخ إذن ضد «كراكوز» ولم يطالبوا بإحراق خيمته، أو منعها من العمل في مقاهي الشام؟ ما الذي يعلّل صمتهم، وحتى إقبالهم على الحكايات الماجنة التي تقدمها «خيمة كراكوز»، في حين اعتبرت بعض المشاهد الغرامية في أعمال القباني خَطباً جليلاً ورزءاً ثقيلاً؟ هذا الموقف المتعارض يبرّر لنا الاعتقاد بأن الدوافع الأخلاقية لم تكن إلّا قناعاً تخفي الرجعية وراءه الأسباب الأعمق، وتتخذه متكأً لتصوغ هجومها، وتُكسبه فعالية وقوة. دون ذلك لايمكن فهم هذا التعارض ولا تعليله.

طبعاً، بعيد عن قصدي الحطّ من شأن «خيمة كراكوز» أو ازدراؤها. فهي إضافة إلى أنها تمثل فناً شعبياً أصيلاً، لعبت في المضمار السياسي دوراً نقدياً هاماً، عرّضها مراراً وفي أمكنة عديدة للرقابة والمنع، سواء في العهد العثماني أو إبّان الاحتلال الفرنسي. وما أرمي إليه هنا ليس المقارنة بين «كراكوز» والمسرح، وإنّما محاولة تحليل الأسباب الحقيقية للهجمة التي تعرّضت لها التجربة المسرحية الأولى.

ونتابع الآن بعد هذا الاستطراد الجانبي مناقشة التفسيرات المتوفّرة لدينا.

على الرغم من أن الدكتور إبراهيم الكيلاني يشير إلى حتمية الصدام بين عناصر الرجعية وولادة المسرح، معللاً ذلك بالموقف العام من كل ـ جديد ـ فإنه يردّ ما لاقاه القباني إلى ملابسات علاقة شخصية. «وكأن أبا خليل القباني بما فُطر عليه من لطف الحسّ، قد تنبّه إلى الخطر المحدق بحركته الفنية، وهي ما تزال في مهدها، فعمد إلى استرضاء زعماء الرجعية المتسلّطين على الجهّال والرعاع فقاسمهم الربح. ويظهر أن نصيب أحدهم، الشيخ سعيد الغبرا الذي تسلّط على عقول العامة ببيانه ولسانه، كان ضئيلاً فشدّ رحاله إلى الأستانة، عاصمة الخلافة، بعد أن أعجزته الحيلة عن محاربة أبي خليل القباني

في بلده...»[٣]. وهكذا تُصبح المسألة خلافاً على جعالة، أو مجرّد وضاعة خلقية. وهذا التعليل ـ حتى لو صحّت الحادثة ـ أوهى من أن يكون أكثر من سبب مباشر، أو القشّة التي قصمت ظهر البعير. فالعداء كان يستعر، والدليل هو اضطرار القباني إلى استرضاء كل زعماء الرجعية. ولو استطاع أن يسترضيهم دون الشيخ سعيد لما تدافعوا للتوقيع على المضطبة التي حملت، على ماتقول بعض المصادر، (٢٦) توقيعاً، كل أصحابها شيوخ وأعيان. ثم إن لدينا مرجعاً تاريخياً آخر يروي نهاية القباني بصورة مختلفة، وأكثر تماسكاً من الناحية المنطقية. ففي كتاب: «تاريخ الموسيقى الشرقية» يقول قسطندي رزق: «وما كادت الفرقة ـ أي فرقة القباني ـ تمثّل رواية أبي الحسن المغفّل، حتى قام بعض المشايخ الرجعيين وقعدوا لظهور هارون الرشيد على المسرح، على شكل أبي الحسن المغفّل ورفعوا احتجاجاً بذلك إلى الحكومة العثمانية بالأستانة فأصدرت إرادة شاهانية بمنع التمثيل العربي في سوريا».

إذن، حتى لو كان ثمة عداء شخصي قد نشب بين القباني والشيخ سعيد، فإن ذلك لايشكل العنصر الجوهري في القضية. وهو في أقصى الحالات لايعدو، كما ذكرتُ منذ قليل، واحداً من الأسباب المباشرة، لهبوب الحملة التي كانت تختمر، وتنضج في أوساط الرجعية. وأنا شخصياً أعتقد أن ما أورده قسطندي رزق يظلّ بين الأسباب المباشرة أكثرها تماسكاً.

وفيما بعد سنتوقف قليلاً عند هذه الرواية. ولكن ما يعنينا الآن هو أن نسجل النتيجة التالية: كل ما تقدّم من إجابات يبدو عاجزاً عن اكتناه خفايا السؤال. كما أنه يخلط بين ما هو جوهري وعرضي في تناول القضية ولايبقى، بعد هذا، إلا تفسير أخير، هو بين التفسيرات أحوجها إلى النظر والتحليل. وذلك لأنه يشكل النقطة التي ستقودنا إلى اكتشاف الآلية التي تعمل بها الرجعية الدينية، والكيفيّة التي تمارس بها ضغوطها وتأثيراتها في حياتنا الاجتماعية والسياسية. هذا التفسير هو الذي يثير مسألة «البدعة».

(٣) راجع «المسرحية في الأدب العربي الحديث» للدكتور محمد يوسف نجم. الفصل الرابع.

يقول الشيخ جميل الشطي في كتابه: «أعيان دمشق في القرن الرابع عشر» في معرض الكلام عن سعيد الغبرا: «شد الرحيل إلى دار السلطنة العثمانية لرفع وإبطال كثير من تلك البدَع التي ظهرت في دمشق، ولاسيّما تمثيل الروايات التي أضرت في الأخلاق والأموال. ولمّا رُفع الأمر إلى السلطان عبد الحميد صدرت إرادته السنية بمنعها وإبطالها وكان مؤسس هذه الروايات وحامل لوائها أبا خليل القباني».

إذن، لقد اعتبرت الرجعية أن المسرح بِدْعة، ولهذا توجّبت المبادرة إلى إبطاله، وإعلان الحرب عليه. ولكن «البدعة» حكم لايضبطه أي تحديد فقهي دقيق، وإنما اجتهاد كان يستنبط منه رجال الدين ذريعة شرعية تبرّر مواقفهم، وتشلّ خصومهم. ولكي نفهم هذه النقطة، قد يكون ضرورياً أن نحلّل وبما يمكن من الإيجاز، متى كان رجال الدين يشهرون سلاح «البدعة» في العهد العثماني وخاصة في القرنين الثامن والتاسع عشر؟ وأيّة أهداف كانوا يبتغون؟.

من المعروف أن نظام الحكم العثماني كان «أوتوقراطياً» وكانت بنية النظام الاجتماعي فيه، لاسيّما بعد انتهاء عهد الفتوحات، وتوزيع الإقطاعات على الجيش، بنية إقطاعية متخلفة، ترتكز على تحالف وثيق بين كبار الإقطاعيين ورجال الدين[٤]. وفي هذا التحالف المبني على توافق المصالح كان الإقطاعيون يمدّون رجال الدين بما يحتاجونه من نفوذ مادي ومعنوي، وكان على هؤلاء بالمقابل أن يقدموا السند أو التبرير الأيديولوجي الذي يضمن استقرار واستمرار النظام الإقطاعي القائم. يقول (لوتسكي) في كتابه: «تاريخ الأقطار العربية الحديثة»: «يُعتبر رجال الدين الإسلامي - في العهد العثماني - دعامة النظام الإقطاعي، وكان كبار الإقطاعيين يهبون العقارات الكبيرة إلى المؤسسات الإسلامية لدعم هذا النظام».

وفي فترة قوة الدولة العثمانية واستقرارها، لم يكن هذا التحالف يكلّف أيّ عناء، أو يطرح صعوبات خاصة. ولكن بدأ الإشكال، حين أخذ التفكك والفساد،

(٤) لوتسكي: «تاريخ الأقطار العربية الحديث».

نتيجة عدد من العوامل الخارجية، ينخران جسد الدولة، وبالتالي النظام الإقطاعي الذي تقوم عليه.. فقد ازداد عبء التبرير الأيديولوجي صعوبة وازداد معه رجال الدين نفوذاً. كان الصراع الاجتماعي قد بدأ يُزوبع في أرجاء الدولة المريضة. وكان عليهم أن يسندوا الطبقة التي يرتكزون عليها، ويحامون عنها بكلّ ما لديهم من وسائل. وحين أجبرت الضرورة التاريخية دولة بني عثمان على الاختيار بين أن تنهار أو تتجاوز نظامها الإقطاعي المتفسخ بعدّة إصلاحات حديثة، وشبه برجوازية، شكل رجال الدين معارضة شرسة قاومت كل تحديث ورفعت راية: «البدعة» في وجه كل تغيير يمكن أن يمسّ النظام الإقطاعي القائم. حاربوا إصلاح الجيش، وانضموا إلى شراذم الانكشارية في ثورتها ضد النظام العسكري الجديد. قالوا: «إن التعليم العسكري من الأمور التي لم يعرفها الإسلام. النظام الجديد بدعة، وكل بدعة حرام. إنه من بِدَع الكفّار. والأخذ به ما هو إلا تشبّه بالكفّار... إلخ».. كما إن محاولات الإصلاح المعتدلة، المتمثّلة بالخط الهمايوني عام ١٨٣٩، وبيان التنظيمات عام ١٨٥٦، رغم أنها لم تكن سوى محاولة للتوفيق بين السلطة ذات الطابع الديني من جهة، وبين البرجوازية التجارية النامية والملاكين الأحرار من جهة أخرى، فقد واجهت مقاومة عنيفة من قِبَل الإقطاعيين وكبار الموظفين ورجال الدين.. كذلك انتظرت المطابع الأولى على أبواب استانبول فترة طويلة قبل أن تدخل إليها. فالتصوير بدعة. وكل بدعة حرام. ويوجز ساطع الحصري هذا الوضع بقوله: «ظلّ رجال الدين يتدخلون في شؤون الدولة، ويعرقلون التقدم في مختلف الميادين. فمثلاً ظلوا يزعمون للناس بأن التصوير حرام بوجه عام، ويَحُولون بذلك دون طبع الكتب المصوّرة ولاسيما الكتب المدرسية»[٥].

وهكذا، لم تكن مسألة «البدعة» إلاّ ذريعة مطاطة يستخدمها رجال الدين لتحقيق أغراض سياسية ـ اجتماعية واضحة. كانت سلاحهم لإيقاف انهيار طبقة الإقطاع المتحالفين معها، وتعويق نموّ البورجوازية التي بدأت تكتسح أسواق المدن، وتتمدّد حتى أوصال الجهاز الحكومي. ولأن هذا التحوّل

(٥) ساطع الحصري: «البلاد العربية والدولة العثمانية».

الاجتماعي كان يمضي متسارعاً بعد منتصف القرن التاسع عشر، فإن الرجعية الدينية توسّعت بالمقابل في استخدام السلاح ـ البدعة. يُخبرنا الشيخ جميل الشطي، كما ذكرنا آنفاً، أن البِدَع كثرت في دمشق. وهذا تعبير مموّه، يعني من حيث الموضوعية التاريخية أن البرجوازية أخذ يشتد عودها، وأنها استطاعت ان تفرض على المجتمع، ولو جزئياً، قيماً وعادات وأنماط معيشة وتفكير، كلها جديدة. وهذا «الجديد» أفزع الرجعية الدينية لأنها لم تكن تعرف إلى أين ستصل موجته، ومدى «العلمانية» التي ينطوي عليها، لهذا عندما تبيّن فيما بعد أن «جديد» هذه البرجوازية بسبب نشأتها كتابعة للبرجوازية العالمية وعجزها عن بناء اقتصاد مستقل، لن يتجاوز «القديم» جذرياً ولن يستوعب أكثر من «علمانية» هشّة ومحدودة، رمت الرجعية الدينية خوفها، وأسرعت تتحالف مع طبقة السلطة الجديدة. وخلال فترة لم تطل نسبياً، توثّقت الوشائج بين الرأسماليين والتجار الجدد وبين رجال الدين. يتبادلون المنافع، ويتساندون لتعويق أي تحوّل اجتماعي جديد يمكن أن يهدد سلطتهم أو نفوذهم السياسي.

على أن هذه الملاحظة الأخيرة تظلّ جانبية في بحثنا هذا. والمهمّ الآن هو أن نحدّد، في ضوء التحليل السابق، ما هي العوامل التي جعلت الرجعية ترمي تجربة القباني المسرحية بتهمة البدعة. خاصة بعد أن بيّنا منذ البداية أن النصوص التي قدّمها لم تتضمّن من الناحية السياسية ـ الاجتماعية ما يمس الأيديولوجية المحافظة والمتزمّتة التي كانت تتبناها هذه الرجعية.

* * *

هنا يبدو ضرورياً أن نهمل النصوص مؤقتاً، كي نخصّ بالاهتمام **الظاهرة المسرحية**. فالمسرح فنٌ مركّب لايمكن تقليصه إلى مجرّد نص. لأن مثل هذا التقليص يُلغيه، أو ينفي بنيته الجوهرية كعلاقة تفاعل بين ممثل ومتفرج. وأي دراسة تتناول تجربة مسرحية، اعتماداً على النصوص فقط، تظلّ قاصرة، ولاتستطيع أن تُلمّ بما هو جوهري فيها.. أقصد بالجوهري، **البُعد الاجتماعي للتجربة**. هذا البُعد الذي تكوّنه مجموعة العلاقات الحية، والتأثيرات المتبادلة

بين المسرح والجمهور في مكان وزمان، لهما شرطهما التاريخي المحدَّد. ومن هذا البُعد بالذات يستمدّ المسرح خصوصيته كظاهرة ثقافية ـ حية. إنه فن مركّب، تتشابك فيه العلاقات على عدّة مستويات. فهناك أولاً العرض الذي يتألف من ترابط وتحاور عناصر كثيرة: النص، الإخراج، التمثيل، الديكور، الموسيقا، هندسة المسرح... إلخ. وهناك من ناحية ثانية الجمهور الذي يشكل شريحة اجتماعية، تتباين فيها عناصر التجانس والصراع. ثم يأتي المستوى الثالث الذي يحدث فيه التماس والتفاعل بين العرض والجمهور. وما يتمّ على هذا المستوى الأخير يشكّل شرط المسرح الجوهري، ويحدّد بالتالي فعاليته. فإما أن يتحوّل التماسّ انقطاعاً وإخفاقاً، وإما أن يولد شحنة تُوحِّد وتغيِّر.

في هذا المنظور تبرز لنا عوامل الخطر التي أحسّها رجال الدين في تجربة القباني. فهذه العوامل تكمن في **الظاهرة المسرحية**، لا في الأفكار التي كان يُلقيها المشخِّصون على الخشبة. وبين هذه العوامل التي أقلقت الرجعية وأهاجت غضبها، يمكن أن نتميز ثلاثة عوامل رئيسية.

العامل الأول هو إن ظهور المسرح كان جزءاً من حركة التنوّر أو النهضة، التي رافقت صعود البرجوازية في المجتمع. وكان ظهوره يلبّي واحدة من الحاجات الثقافية، والاجتماعية لهذه الطبقة الصاعدة. «فالمجتمع البرجوازي الذي يتكوّن، ويناضل لذلك التكوين، كان يحتاج قصصه الخاص، حاجته إلى أسلوبه الخاص في التعبير الفكري والأدبي وفي الإنتاج الاقتصادي وفي العلاقات الاجتماعية والسياسية»[٦]. وليس من قبيل الصدفة أن مارون النقاش وهو مؤسس المسرح العربي، كان تاجراً مثقفاً، أولع بدراسة اللغات والفنون، وقام برحلات عديدة، للتجارة من جهة، ولدراسة مظاهر الحياة في مختلف البيئات من جهة أخرى. وفي رحلة إلى إيطاليا شاهد بعض المسرحيات، فاستهواه هذا الفن لأنه غذى روحه التوّاقة إلى المعرفة، وقدَّم له وسيلة للإصلاح الاجتماعي. وهكذا جمع مارون بين التجارة والفن[٧].

(٦) شاكر مصطفى: «تاريخ القصة في سورية».

(٧) راجع: «المسرحية في الأدب العربي الحديث» للدكتور محمد يوسف نجم.

والظاهرة المسرحية التي انبثقت من حركة النهضة، كانت في الوقت نفسه شكلاً ثقافياً جديداً يعكس هذه النهضة، ويؤكد قوة الطبقة التي تضطلع بها، وفي فترة اتقدت فيها الحماسة للانفلات من سجن الانحطاط، وبدأت أفكار اليقظة القومية تنتشر كالهزات، وتنامت الرغبة في توكيد الذات واللحاق بركب المدنية(٨). في هذه الفترة التي بدأ فيها انقلاب اجتماعي لن يتوقف، يمكننا أن نفهم بسهولة اعتزاز أولئك الشباب المتنوّرين بظهور هذا الفن،

(٨) في تعليق صغير على مسرحيتي «سهرة مع أبي خليل القباني» نشره الأستاذ عادل أبو شنب في مجلة «المعرفة» العدد ١٤٧، قال: «ثم... إن الإدعاء بأن عصر أبي خليل القباني كان عصر المطالبة بالاستقلال، وبزوغ القومية العربية ادعاء في غير محله، والشواهد التاريخية تدل على أن الدعوات التي كانت سائدة وقتئذ.. كانت تنحصر في المطالب الإصلاحية داخل إطار السلطنة؟». ويبدو أن الأستاذ ـ عادل أبو شنب ـ يعتمد على الإلهام في أحكامه التاريخية، أكثر مما يعتمد على الوقائع.. وأخشى الآن أن يكون الإلهام وحده هو مصدر دراساته في التراث وميادين أخرى. إن بين يديّ من الشواهد ما يمكن أن يجرح إلهامه. وأورد هنا شاهدين فقط على بزوغ القومية العربية والنزوع إلى الاستقلال، حتى قبل ظهور تجربة القباني. يقول لوتسكي في كتابه «تاريخ الأقطار العربية الحديث»: «ففي الاجتماعات السرّية التي كان يعقدها أعضاء الجمعية العلمية العربية بعد أن استأنفت عام ١٨٦٨ نشاطها الذي كان قد توقف بسبب أحداث ١٨٦٠، تحوّل النقاش حول البعث الثقافي إلى دعوات حارة للكفاح من أجل الاستقلال. وفي إحدى هذه الاجتماعات تلا إبراهيم اليازجي أشعاراً وطنية انتشرت بصورة واسعة في سوريا ولبنان، وغنّى إبراهيم اليازجي في أشعاره هذه مجد العرب التليد، وندّد بالتعصب ودعا إلى إسقاط النير التركي. وكانت هذه دعوة حماسية للقيام بانتفاضة باسم الوطن العربي». ويورد نفس المصدر: «وقد أدى الاستياء العميق الجذور ضد عهد الظلم إلى تأليف جمعية سرّية في بيروت في عام ١٨٧٥ ضمّت فئة من المثقفين العرب، وترأس الجمعية إبراهيم اليازجي وفارس نمر، وكانت للجمعية فروع في دمشق وطرابلس والسويداء. ووزعت بعض المناشير (...) ودعا منهاجها إلى استقلال سوريا ولبنان... إلخ».

كما يذكر أنيس المقدسي في كتابه «العوامل الفعالة في الأدب العربي الحديث»: «والنهضة العلمية قد بدأت في سوريا ولبنان بتنشيط بعض أعلام الحكام كراشد باشا ومدحت باشا وأضرابهما، فتهيأ من كل ذلك بواعث أدبية تعبّر عن أحلام العرب وخوالجهم القومية»... ثم يعرض بعد ذلك للقصائد التي تحضّ على النهوض القومي والاستقلال، والتي كانت تُعلّق في الجمعيات، أو تُلصق كمناشير على أبواب المساجد والكنائس، في بيروت ودمشق... وعلى كل إذا كان لدى السيد ـ أبو شنب ـ وقت للقراءة، فإني أحيله، بالإضافة إلى المصدرين السابقين، إلى كتاب «سطور في الرسالة» لعادل الصلح ـ وكتاب «نشوء الفكرة القومية» لساطع الحصري.

ومقدرة بني وطنهم على إجادته والإبداع فيه.

وبعد أن قدّم القباني مسرحية الملك وضّاح «لم يفاجأ الجمهور الدمشقي بهذا العمل الفنّي الجريء بقدر ما أُعجب ودهش بهذه الكوميضة المحلية يقدّمها له مسلم عريق»... ويكشف محمد كرد علي في «خطط الشام» هذا الاعتزاز بصورة أجلى وأعمق.. يقول: «فأنشأ ـ أي القباني ـ داراً للتمثيل، وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه، ويمثّلها فتجيء دهشة الأسماع والأبصار لاتقلّ في الإجادة من حيث موضوعها وأزياؤها ونغماتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب (...) ووجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه، بل قيل له إن في الغرب فناً هذه صورته فقلّده»[٩].

إذن كان المسرح فن هؤلاء الذين شرعوا النهضة. كان ينتمي إلى تيارهم، ويشكّل معلماً من معالم هذا (الجديد) الذي يبشّرون به، ويحاولون ترسيخه في مجتمعهم. ولايهم هنا، أن المسرحيات لم تكن تقول أفكارهم، أو تعكس طموحاتهم السياسية، والاجتماعية. **إذ يكفي أن المسرح وُلد، وأنه يبتكر أشكالاً تعبيرية جديدة**، إضافة إلى أنه يقدّم روايات باللغة العربية.

أما **العامل الثاني**، فيرتبط بالطابع الاجتماعي للظاهرة المسرحية، وقد كررتُ مراراً في السابق أن البدايات الأولى للمسرح العربي، كانت صحيّة. فالرواد الأوائل تميّزوا بإدراك عميق لشروط البيئة، وذهنية المتفرج الذي يتوجّهون إليه، ولهذا لم يحاولوا أن ينسخوا التجربة المسرحية نسخاً، بل حاولوا أن يطوّعوها، ويُكسبوها نكهة بيئتهم، وحين افتتح مارون النقاش مسرحه وضع هذا المقصد في خطاب توجّه به إلى الحضور، فهو يريد أن يبرز لهم «مرسحاً أدبياً، وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً».. ثم يبرّر اختياره للمسرح الغنائي قائلاً: «فترجّحت آرائي ورغبتي وغيرتي، أن الثانية ـ أي المسرح الغنائي ـ تكون أحبّ من الأولى عند قومي وعشيرتي. فلذلك قد صوّبت أخيراً

---

(٩) راجع: «خطط الشام» ج٤ ـ محمد كرد علي.

قصدي، إلى تقليد المرسح الموسيقي المُجدي». إذن لن يكن هذا التطويع، ناجماً عن عجز أو سذاجة، بل عن وعي نفّاذ بضرورة الاتصال بالجمهور والتأثير فيه. وقد حذا القباني حذو النقاش في هذا المجال، واستطاع، موظّفاً كل مواهبه، أن يجعل من العرض المسرحي حدثاً اجتماعياً يهزّ سكون مدينته... وقد بلغ الإقبال عليه في بعض الفترات «درجة أن يحتجز البائع العادي نصف المجيدي أجرة دخوله الكميضة قبل أن يقسم من غلّته ثمن طعام عائلته»... ويمكننا بسهولة أن نتصوّر تلك السهرات التي تجمع جمهوراً متبايناً، لاتقيّده سلوكيات يابسة، أو تقاليد للفرجة صارمة. يتصرّف كل واحد بعفوية تاركاً نفسه على سجيّتها. إنه احتفال، أو عيد. وما بين الصالة والخشبة حاجز مخلوع، ومسافة تصل ولاتفصل، لأنها دائماً تعجّ بالتعليقات، ولحظات الارتجال. في مثل هذه السهرات من يدري ماذا يمكن أن يحدث؟ كل لحظة يمكن أن تنفجر إضافةً، أو تنفتح في تسلسل الرواية فجوة. والرواية، هل هي ما حفظته لنا المطابع؟ أم تلك التي كانت مُثقلة بإضافات المتفرجين، والتي اندثرت في ليلة دمشقية غابرة؟.

لاريب أن تلك العروض التي كانت تحفل بالجدّة والارتجال والتجاوب النشط، تنطوي على أكثر مما تقوله النصوص، ولهذا السبب بالذات كانت مقلقة ومخيفة. ففي غضون هذه الاحتفالات شبه العفوية كان المتفرجون يذوقون، وربما بشهيّة نهمة، متعة جماعية، ويستمرئون ولو على نحو غامض، شعوراً بالتساوي فيما بينهم. كما أنهم كانوا يتعلّمون وعي حالتهم وأوضاعهم عبر التدخّل في سياق الرواية، والتعقيب على مواقفها، وتبادل الاستجابات المتنوّعة حيالها.

إن الظاهرة المسرحية حين تنفتح على هذا النحو، فتندغم خشبتها وصالتها في احتفال ليلي متجدّد، تحقق التأثير والتغيير بكيفية أخصب، وأكثر تشعّباً من تلك التي تحقّقها كلمة النص. وكانت الرجعية تلاحظ بانزعاج قوة التأثير والتغيير هذه، وحين واتتها الفرصة صاحت: «كذا قد يرى الإنسان فيه ـ أي

المسرح ـ من اللهو وأحاديث اللغو ما يذهب بفكره، ويضلّ الطير عن وكره».. وفي هذه الصيحة تعبير بليغ عن حالة «التَمَسرح» التي كان يصل إليها المتفرج حتى ليبدو بعد العرض، وكأنه مسلوب الرشد، أو بدّلته حالة سحر.

ويرتبط **العامل الثالث** بما سبقه.

إنه العامل الذي يتعلّق بأخطر عناصر الظاهرة المسرحية، وهو **«التشخيص»**. فمن المعروف أن النظم الإقطاعية الدينية تعتمد دائماً في سيطرتها على تأكيد وتكريس الحدود الصارمة بين الطبقات. وهي توظّف شتى الوسائل لبلوغ هذا الغرض. تارة تعتمد على احتكار اللغة والكهانة، وتارة على إسباغ قدسية إلهية على ممثليها. حيناً تضفي على نفسها نبلاً وسمواً لامتناهياً، وحينا تلجأ إلى اختلاف الزمرة الدموية. وقد تستخدم كل هذه الوسائل مجتمعة. لكن ما يعنيها هو أن يظل هناك فضاء شاقولي يرفعها عالياً فوق الشعب. بحيث تحيطها هالة من القدسية لايجوز مسّها، وتدعمها حتمية ربانية لايمكن الطعن في صحتها.

من هنا تنبع خطورة «التشخيص». والكنيسة اكتشفت قبل رجال الدين الإسلامي هذا الخطر.. فقاومت فرق المسرح المرتجل في إيطاليا، وحاربت بضراوة المحاولات الشعبية لتقديم مسرحيات «الأسرار» الدينية. والسبب يكمن في أن «التشخيص»، ولاسيما في جو العروض الشعبية، ينزع عن السادة هالة القدسية.. فهم يهبطون من علوّهم المحفوف بالسحر والنبل، ويتحوّلون أشخاصاً حاضرين.. هنا أمامنا وبيننا. إن الفضاء الشاقولي يتقلّص، وزلّة الممثل يمكن أن تجعل الملك مضحكاً، والأمير سخيفاً. وإذ يضحك المتفرج يسقط في أعماقه جدار من الخوف، ثم تولد التساؤلات.

وفي جو عروض القباني، حيث العفوية والارتجال يلعبان أقصى حدودهما، أما كان تشخيص الملوك والأمراء يقلّص حجومهم، ويخفّف من مهابتهم. إن أداء الممثل، وأتخيّله لم يكن يخلو من الفجاجة، يلعب دوراً كبيراً في تعرية هؤلاء الذين يقفون في ذروة الهرم الاجتماعي، أو في تمزيق أقنعة القدسية

والرهبة عن وجوههم.. وهذا الدور قد يكون أبلغ تعبيراً من أية لغة، أو خطاب سياسي. وأتخيّل هؤلاء المتفرجين الذين كانت تضمهم سهرات القباني، وهم يتابعون ملكاً يولول لأنه فقد واحدة من جواريه، ولاريب أنهم كانوا يسخرون منه، ويُمطرونه بوابلٍ من التعليقات اللاذعة أو الماجنة. وربما توالدت التعليقات بعضها من بعضٍ، فنفذت إلى مقاربات مع حاضرهم. بحيث يصبح الملك سطاناً أو والياً أو واحداً من أعيان الشام. أتصوّرهم يُقهقهون وهم يرون أميراً يتعثّر بطرف ردائه، ويفقد توازنه على المسرح. إن الملوك والوزراء والأمراء كانوا يفقدون دلالاتهم السامية بالتقليد. ولهذا كان «التشخيص» خَطباً جليلاً، فقد أسهم، وحتى لو لم يدرك القباني ذلك، في تقويض تلك الطبقة التي كانت تقاوم الانهيار. وأخال أن المتنوّرين من المتفرجين، كانوا سعداء، وهم يشهدون تمزّق هالات القداسة والجبروت والنُبل على خشبة مضاءة، وأمام متفرجين من عامة الشعب.

ورواية قسطندي رزق عن قيام رجال الدين وعدم قعودهم بسبب ظهور هارون الرشيد على المسرح، تبدو معقولة جداً في هذا السياق. لكن ينبغي ألا نفهم هياجهم غيرة على هارون الرشيد. فحكايات ألف ليلة وليلة كانت تُروى في ذلك العصر دون انقطاع سواء في المقاهي، أو في البيوت. ما أثارهم هو فعل «التشخيص» ذاته. فصورة هارون الرشيد باستطالاتها، وامتداداتها، وما يحفّ بها من سحر، تقلّصت، وأُجبرت على أن تنكمش في جسد رجل عادي ربما كان يلثغ أو يبالغ في الأداء، أو تبدر منه حركات مضحكة. وما ينطبق على هارون الرشيد ينطبق على سواه. وإذا تجرؤوا اليوم وشخّصوا الخليفة، فما الذي يمنعهم غداً من تشخيص أعيان دمشق، وحكّام السلطنة، والعلماء ذاتهم.. ويمكن بالتشخيص أن يجعلوا منهم أضحوكة، وأن يتعلّم الناس التطاول عليهم.

هذه العوامل الثلاثة هي التي ترادفت، ودفعت الرجعية الدينية إلى اتهام تجربة القباني بالبدعة، ومن ثم إلى استلال سيفها، وإغماده في صدر تلك

التجربة الريادية. وهذه العوامل التي ميّزناها بتحليل الظاهرة المسرحية لا بتحليل النصوص، هي بالذات التي تُضفي على التجربة تقدّميتها، وتدمجها في موجة النهضة التي تتدفّق. ولأن الدكتور شاكر مصطفى أهمل الظاهرة واهتم بالنصوص فقط، لم يستطع أن يتبيّن الوجه التقدمي لمسرح القباني، وارتباطه الوثيق بالطبقة التي كانت تتكوّن، ولا أن يقدّم تفسيراً مقنعاً للحملة المسعورة التي شنّتها الرجعية الدينية ضده. صحيح لم يخفّ أحد لمساندة القباني أو الوقوف إلى جانبه، لكن ينبغي ألا ننسى متى وُجهت الضربة؟ كان ذلك بعد عزل مدحت باشا، وبدء الإرهاب الحميدي.. في تلك الفترة التي كان على شباب النهضة أن يتستروا فيها، أو يغيبوا في ظلمات السجون. لقد كظمت الرجعية غيظها طوال فترة إعلان القانون الأساسي وولاية مدحت باشا. ولكن عندما بدأت الردة الحميدية انتفضت مستغلّة هذه الردّة، ومحاولة من جديد أن ترمّم بنيانها المضعضع.. لقد انتصرت على القباني، إلا أنها لم تستطع أن تنتصر على التاريخ...

(ملحق ـ ٣)

حول الاقتباس

لقد درجنا على ألا نولي «الاقتباس» أو الإعداد المسرحي إلا قيمة هامشية في سياق عملية تأسيس وبناء مسرح محلّي له هويته الخاصة. بل إن البعض يمضي إلى أبعد من ذلك، فلا يرى في الإقتباس أو الإعداد المسرحي إلا مرحلة بدائية ومتدنية تزامنت مع ظهور روّاد المسرح العربي الأوائل. فهؤلاء بسبب «سذاجة» معارفهم المسرحية، وضحالة خبرتهم الدرامية «الأكاديمية» لجأوا إلى التراث المسرحي العالمي، يقتبسونه وفقاً لمتطلّبات الجمهور، ونمط الذوق السائد.

وهذه النظرة، في الواقع، لاتبخس روّادنا الأوائل حقهم فقط، بل تنّم أيضاً عن فهم مدرسيّ وضيّق للظاهرة المسرحية، لأنه إذا كان جوهر الظاهرة المسرحية هو التفاعل الإيجابي والفعّال بين العرض المسرحي وجمهوره، فمن الضروري إذن معرفة الجمهور، وتحديد كيفية استجابته في بيئة وفترة محدّدتين، ثم استنباط الأشكال التي تحقق أعلى قدر من الاستجابة. ولا أدلّ على أن روّادنا الأوائل، كان يُدركون، ولو بقدر متفاوت، حقيقة الظاهرة المسرحية، من الخطاب الذي ألقاه مارون النقاش قبل عرض تجربته الأولى وهي «البخيل» عام ١٨٤٧ . ومما ورد في هذا الخطاب قوله: «وإذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين، كلتاهما تقرّ فيهما العين، إحداهما يسمّونها بروزه ـ أي النثر ـ وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا، ويبرزونها بسيطة بغير أشعار، وغير ملحّنة على الآلات والأوتار.

وثانيتهما تسمى عندهم أوبره، وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة محزنة ومزهرة. وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة. فكان الأهم والألزم بالأحرى، أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى لأنها أسهل وأقرب وفي البداءة أوجب. ولكن الذي ألزمني لمخالفة القياس وممارستي هذا المراس، أولاً أن الثانية كانت لديّ ألذ وأشهى (....) وثانياً حيث ظن المرء بالناس، كظنه بنفسه بلا التباس، فترجّحت آرائي ورغبتي وغيرتي، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي. فلذلك قد صوبت أخيراً قصدي إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي».

إذن، وكما يتبيّن من الفقرة السابقة، كان النقّاش واعياً حين اقتبس بخيل موليير في سياق جديد، وأدخل في ثنايا أحداثها الألحان والأغاني، ومتح فوق ذلك من معين الفكاهة الشعبية المعروفة آنذاك. كان يريد أن يحقق تواصلاً راهناً وفعالاً مع جمهور يعرفه، ويريد أن يؤثر فيه. وفي فقرة لاحقة يوضح النقّاش جوهر هذا التأثير ومغزاه الفعّال. يقول:

«لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر. وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم من رضاب النصائح والتمدّن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلّمون ألفاظاً فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة (....) ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرجة، والوقائع المسرة المبهجة. ثم يتفقّهون بالأمور العالمية، والحوادث المدنية».

ولاشك أن من يحدّد مهمة المسرح - إمتاع وتعليم - بهذا الوضوح ونفاذ البصيرة منذ عام ١٨٤٧، لايمكن أن يُتهم بالسذاجة ولا بالضحالة. وبوسعنا أن نجد تعريفات مشابهة، وتساوقاً في التجارب عند القباني، ويعقوب صنوع، وسلامة حجازي، وسيد درويش، وسواهم من الروّاد الأوائل. ويبدو، كما كررتُ مراراً، أنه ما يزال علينا أن نتعلّم الكثير من تجاربهم المرتجلة واللاأكاديمية.

وإذا تجاوزنا الروّاد، وألقينا نظرة أوسع مدى، فإننا سنجد أنه ما من

مسرح معاصر إلاّويعتمد في جانب كبير من عمله، وتمييز «ريبيرتواره» على الإعداد أو الاقتباس. وقد يتعجل البعض، ويعزو هذه الظاهرة إلى ما يسمى «أزمة النص المسرحي» أو ندرة النصوص الجيدة. إلّا أن هذا التفسير المبسّط لايوضح شيئاً إلا استخفاف هؤلاء بالإعداد المسرحي والنظر إليه ككتابة هامشية وظرفية. (عندما يظهر النص المسرحي الجيد، تختفي الحاجة إلى الإعداد).

على أن ظاهرة الإعداد المسرحي أعمق في الدلالة وأشمل. وما يفسّرها جوهرياً، هو حاجة كل مسرح إلى تحديد وتوضيح علاقته ببيئته وفترته التاريخية، من خلال تعامله مع التراث المسرحي قديمه، وحديثه.

ولعل من الضروري هنا أن نتوسع قليلاً في إيضاح هذه النقطة...

أولاً: إن النص المسرحي، كلاسيكياً كان أم معاصراً، ليس مُعطى ثابتاً وواحداً في الزمان، بل إن له تاريخيته المتغيرة والمتنامية. وفي هذه التاريخيّة يمكن تمييز «لحظة أولى» وهي ظهور النص المسرحي في فترة محدّدة والعلاقة المباشرة أو الخاصة التي تربط العمل بعصره. هذه اللحظة هي التي يسمّيها «إميل كوفرمان» (الإبداع الأول). بعدها تتعاقب لحظات تالية، في كل منها تنبثق علاقة جديدة ومغايرة مع النص. لأن كل عصر يتلمّس مشكلاته، ويعكس نفسه في إعادة قراءة «النص» في ضوء المعطيات والمتغيرات التاريخية الجديدة.

وهذه القراءات المتعدّدة التي تتوالى مختلفة عبر العصور هي بمثابة «الإبداعات التالية» على حدّ تعبير كوفرمان نفسه، وإن سبل القراءة الجديدة كثيرة، تبدأ من الرؤية الإخراجية، وتنتهي إلى التدخل في النص، حذفاً أو تغييراً.

ثانياً: ما من مسرحية إلا ويؤطرها مكان. إنها تنبع من بيئة محدَّدة وتحمل في ثناياها خصوصية هذه البيئة ومناخها. وهذه الميزة لاتقلص أهمية المسرحية بل تُؤصلها أكثر. لكن ثمة صعوبة تنشأ من هذه الأصالة بالذات. فحين ترحل

المسرحية لتقدَّم في بيئات أخرى، قد تتحوّل خصوصيتها البيئية حاجزاً يحدّ من فعاليتها، وغرابةً تصرف الجمهور العريض عنها. وهذا طبيعي ما دام بعض فِعلِ المسرح، هو أن يعكس لمتفرجيه بيئتهم، وأن يتفاعلَ مع «المزاج الاجتماعي» السائد كي يُثري شحنته الاحتفالية والتعليمية معاً. ولاشك أن غربة المكان، والعادات، وتكوّن الشخصيات في إطار بيئة معيّنة، وحتى الأسماء، كلها عوامل تمتصّ جزءاً من استجابة المتفرج، وتثبط تفاعله المنشود.

ثالثاً: يتأسس على النقطتين السابقتين، أن فعالية المسرح تضمحل أو تضعف، إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه، وبيئته، أو بكلمة أدق، إذا لم يكن راهناً. وإن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية، واختلاف البيئة، لايفسّرها إلا طموح المسرحي لأن يكون عمله راهناً، أي فعّالاً هنا والآن.

وقد لجأ كل المسرحيين الذين يقلقهم هاجس أن يكونوا فعّالين، إلى هذه العملية كي يجدّدوا في النص قوة شحنه، وكي يصبح فعلهم المسرحي احتفالاً راهناً وفعالاً. بلانشون قرأ بالرؤية الإخراجية، والحذف، والإضافات، «طرطوف» موليير ثلاث مرات خلال أقل من /١٥/ سنة. في كل إخراج كان «طرطوف» يتجدد ويصبح راهناً في تاريخ لا يكفّ عن التغيّر. واقتبس سارتر «طرواديات» يوريبيدس كي تصبح صيحة راهنة وفاضحة ضد الحرب الفرنسية في الجزائر. أما اقتباسات بريشت فلا تُحصى.. إن الأمثلة كثيرة جداً، لو شئنا أن نسوق المزيد منها. لكن سأكتفي هنا بعبارة قالها نجيب سرور حول هذا الموضوع، وهي تلخص بكثافة ودقة كل ما أرادت هذه الفقرة أن توضحه. قال:

ـ «ونحن لانكون قد فعلنا شيئاً لمسرحنا العربي، ولا أضفنا شيئاً إليه إذا كانت غاية ما نفعله هو أن نقدّم بريشت وسواه من الكتاب الأوروبيين كما يُقدَّمون هناك،وكما نتصوّر أنهم يقدمون هناك. الإضافة الحقيقية هي أن نقدِّم رؤيتنا نحن العرب لبريشت، أو لأي نص أجنبي قُدِّم أو يُقدَّم على مسارح أوروبا (....) أنا أؤكد أن الرؤيا ـ التفسير هو أهم إضافة يمكن أن نكسبها

بتقديم عرض ما، وبالتالي لايعنينا أن نقدِّم أكبر عددٍ من النصوص الأجنبية، وإنما يعنينا أن نقدّم أكبر عددٍ من الرؤى العربية لهذه النصوص».

إذن، إننا نقتبس أو نعدّ، لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا. أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهناً. أي فعّالاً هنا والآن.

* * *

يبقى السؤال حول تقويم مثل هذا العمل من الناحية الإبداعية. لكن هذه مسألة ثانوية في رأيي ما دام هاجسنا الأول والجوهري، هو أن نحقّق بعض الفعالية في التاريخ الذي نعيشه.

مأزق المسرح.. وقضايا أخرى

مأزق المسرح

ما بين الحدث والحدث، الزمن أقصر من تردّد «مكبث» قبل أن يغمد خنجره في أعناق ضحاياه. ما بين الجرح والجرح، المسافة أضيق من حدقة العين. إن ما يجري على المسرح الكبير المترامي من المحيط إلى الخليج يشبه العاصفة التي تطوي في دوّامتها المسارح الصغيرة، ومساحات الفرجة، وكل الأماكن التي تتيح للمواطن أن يتأمل فيها مصيره، ويفهمه.

ويبدو أن هذا الوضع حتمي، ولايمكن تجنّبه. إن «الحياة اليومية» حين تغصّ بالأحداث، والدم، والمفاجآت، تمتص الطاقة المسرحية، وتستنفد حاجة الجماعة إلى التَمَسرُح، فاليومي يصبح في هذه الحالة، مسرحاً حياً وفاجعاً، يمتد في التاريخ الفعلي للأمة.

وفي مثل هذا المسرح الكلمة مصير، والفعل منعطف حقيقي، وكل منّا محكوم بأن يكون الموضوع والمؤلف، المتفرج والممثل.

إذن، حين يعصف التاريخ، وتتلاحق أحداثه دامية مدوّخة، يقع فن المسرح في مأزق.. مأزق يفجّر في وعي المسرحيين، كل الأسئلة الجوهرية المتعلّقة بعملهم: **ماهو المسرح؟ دوره؟ موقع خشبته أو ساحته؟**.. طبعاً، نحن نعلم أن هناك نفراً من العاملين في المسرح لاتؤرقه الإنهيارات التي تحدث على امتداد المسرح الكبير. وهذا النفر يستطيع دائماً أن يوالي، بكثير أو قليل من سوء الطوية، عملاً روتينياً ومريحاً. إلا أن هذا العمل في مجمله ليس إلا جزءاً من ظاهرة التردّي الفنّي والسياسي. أو بتعبير آخر، إنه مظهر من مظاهر المأزق

الذي أشرنا إليه. ولهذا لن نتوقف عنده، فما يعنينا هنا، هو قلق هؤلاء المسرحيين الذين يحملون هموم أمتهم، وتساورهم الشكوك دائماً حول فعالية عملهم، فهم يدركون بعمق أبعاد مأزقهم ويعيشون معاناة يومية بحثاً عن مخرج منه.

منذ فترة سألت الكاتب المسرحي محمود دياب[1]:

- أليست لديك مسرحية جديدة؟..

فأجابني، وهو يهز رأسه:

- مسرحية! عَمَّ تريد أن أكتب في خضِّم هذه المتغيّرات الفظيعة!

وإجابة محمود دياب ليست دعوة للصمت، وإنما هي تعبير قلق عن شعوره الداخلي بالمأزق. فالمسرحي المرتبط بمجتمعه لايستطيع أن يعرّف المسرح بمعزل عن جدواه. وفي زمن المجازر، والمتغيرات التي تتسارع بنا نحو الإنحلال والهزائم، كيف يمكن قياس الجدوى إلا بالمقاومة والفعل. بالتالي، كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم يتدخّل في المجزرة! إذا لم يحطم قوقعته ويتحوّل فعلاً هنا، والآن. فعلاً حقيقياً يؤثّر ويغيّر، يقاتل ويقاوم! في هذه الأزمان، لايواري الشعور بالعقم، أن نشير إلى المجزرة، أو نتحدث عنها مواربة. يجب أن ينخرط المسرح فيها، أن يحقق دوره في سياقها واحتمالاتها. دون ذلك لايمكن تحاشي التمزّق.. لايمكن الفرار من هذا الإحساس الباهظ بالهامشية والعجز. وكل مسرحي جاد لابدّ وأنه يكتوي بهذه الهواجس، ويوجعه هذا الطموح كالجرح النازف. إلا أن مأزقه يكمن بالذات في هواجسه وطموحه. لأن السؤال الجوهري الذي يعترضه هنا، هو: هل يستطيع المسرح أن يكون فعلاً أو شبيهاً بالفعل؟..

مبدئياً، يمكن القول إن المسرح لم يكفّ، ومنذ نشأته، عن تلمّس هذه الغاية، أي أن يكون الفعل، أو مايشبه الفعل. وفي تاريخه الحافل بالانقطاع والإخفاق ثمة لحظات باهرة، استطاع المسرح فيها أن يحقّق ما ينشده. وفي

(١) كتبت هذه الخواطر عام ١٩٧٨.

هذه اللحظات كان يتضافر دائماً شرطان أساسيان يوفران هذا النجاح. الأول هو جرأة المسرح على تحطيم أو تغيير بنيته الداخلية، والثاني هو توفّر مناخ ديمقراطي حقيقي. والشرطان متلازمان لايمكن فصل الواحد عن الآخر أو على الأقل لايمكن أن يبدّل المسرح بنيته الراكدة والتقليدية، وأن يتحوّل حدثاً فاعلاً في التاريخ ـ وهذا يعني انحلال صيغة، وابتداع صيغ جديدة في العمل المسرحي ـ إلا إذا تيسّر له هامش من الديمقراطية الفعلية. وينبغي ألا ننسى أن المسرح، وهو الفن الجماعي، يظلّ على حد تعبير جان فيلار أكثر الفنون المهدَّدة بالتوقف أو الاضمحلال، حين يفقد الحرية. إنه فن توهنه القيود. ولايهمّ أن تكون هذه القيود مخمليّة (الاحتواء) أو معدنية (المنع والمصادرة).

إذن، يطلب المسرح كي يحقق **الفاعلية** التي ينشدها، أقصى حدود الحرية والصفاء، تماماً في الزمن الذي لايقدم له إلا الاضطراب والقمع، المتغيرات الفظيعة، والمجازر. تلك هي المفارقة! ومن هذه المفارقة يبرز المأزق الذي يحاصر المسرح، وكل مسرحي جاد. إن محمود دياب لايدعو إلى الصمت، وإنما يعترف بصعوبة وضعه الخاص، ووضع المسرح بشكل عام. إننا جميعاً في هذا الوضع المقلق، وإننا جميعاً نتلّمس مخرجاً منه. فهل هناك مخرج؟

سيكون ادعاء أجوف لو زعمنا أن هناك مخرجاً واضحاً يمكن أن نقدمه كما تُقدَّم الوصفة الجاهزة. وفي هذه الكلمة السريعة، قصدنا أن نشير إلى الوضع ـ الأزمة لا أكثر. إن المخرج إذا كان ثمة مخرج، ليس واحداً ولاجاهزاً. إنه محصلة كل التجارب التي تحمل هذا القلق، وتحاول الإجابة عليه. ومن تعدّد الإجابات وتباينها، يمكن أن تظهر إمكانية، أو إمكانيات عدّة للإفلات من المأزق.

ازمة النص:

إن الإلحاح في الحديث عن «أزمة» نص مسرحي، ينطوي ـ في رأيي ـ إما على قصور في الرؤية، أو على بعض سوء النية. لأن مثل هذا الإلحاح يؤدي

إلى تمويه «الأزمة» الأكبر والأشمل، والإنشغال بإحدى نتائجها الثانوية فقط. فما يُدعى «أزمة النص المسرحي» ليس شيئاً آخر سوى أزمة «الثقافة» بعامة. وأزمة الثقافة ليست شيئاً آخر سوى أزمة الوضع السياسي ـ الاجتماعي على امتداد الوطن العربي. وأتساءل فيما إذا كان من الممكن أن نتحدث اليوم عن أي جانب من جوانب الواقع العربي الراهن دون أن نلحق به وصف «الأزمة»، اللهم إلا الوضع المالي لأمراء النفط.

إذن الأزمة الأساسية التي نعاني منها، والتي تنبغي مواجهتها، هي الأزمة السياسية ـ الاجتماعية. ومن هذه الأزمة تتوالد سلسلة من الأزمات الكبيرة والصغيرة، لايمكن فهمها أو تحليلها إلاّ بناءً على معطيات الأزمة ـ الأصل. ولايتّسع المجال هنا لتحليل بنية الوضع السياسي، وتحديد ملامحه المأزومة. ولكن يمكن القول بصفة عامة، إننا نعيش، منذ بداية السبعينات، مرحلة «تمييع سياسي» شرس. في هذه المرحلة توالت الأحداث سريعة ومحيّرة. تداخلت الاتجاهات، والتقت الأنظمة العربية تحت عباءة منسوجة من النفط والتجويع. في هذه الفترة، والأحداث تتوالى لاهثة، غامضة، بدأ يتمدّد في أوصال الوطن العربي، من أقصى مغربه إلى أقصى مشرقه، شعور عام «بالإحباط» وفقدان البوصلة. وكان المثقفون أكثر الشرائح تأثراً بهذا الشعور، ومعاناة وطأته. بعضهم لاذ بالصمت. بعضهم هاجر. والبعض الآخر استسلم لهذه الموجة العاتية، وانصرف يلملم ـ وبانتهازية فاضحة ـ بعض المكاسب المعاشية الفردية. وفي مثل هذا الوضع كان طبيعياً أن يعاني المسرح، وهو الفن الذي ينمو ويتفتّح في فترات الحيوية السياسية، نوعاً من البهوت، والتردّد، أو بتعبير آخر: أن تنعكس عليه الميوعة السياسية السائدة.. وهكذا فإن الصعود الذي شهده النشاط المسرحي في أواسط الستينات، ثم اغتنى وازداد جذرية بعد هزيمة حزيران، بدأ يضمر، ويفقد وضوحه، واندفاعه.

ثم إن الأنظمة، كي ينجح مشروعها فيما سمّيته «التمييع السياسي»

لجأت إلى حملة واسعة من التضليل، والتستّر على التناقضات الاجتماعية، وجوهر تحرّكها السياسي. وفي هذه الحملة كان ضرورياً أن تشد قبضتها على الثقافة، وأن تُلحقها ببرنامجها الإعلامي القائم على التخدير وتزوير الحقيقة. ولهذا فقد توسعت في استخدام (الرقابة) بشكليها المباشر وغير المباشر. الرقابة المباشرة هي المنع الصريح، وأحياناً ملاحقة الكاتب أو الفنان، والرقابة غير المباشرة هي محاصرة الأعمال الجادة، وتشجيع الأعمال التافهة التي تخدّر المتفرج، وتشوّه ذوقه ووعيه. وفي بلادٍ كل نشاط ثقافي فيها، وخاصة النشاطات ذات الطابع الجماعي كالمسرح والسينما، إنما يمرّ عبر مؤسسات الدولة، يمكننا بسهولة أن نتصوّر إلامَ يمكن أن يؤدّي هذا الوضع. ببساطة إنه يؤدي إلى هذا الإحساس الخانق بالعجز، والتأزم واللامبالاة الحزينة.

هذه المقدمة الوجيزة، يجب أن تكون الأرضية التي ينطلق منها كل حديث عن أزمة ثقافية. وإن لم نبدأ منها، فإننا لن نصل إلاّ إلى المتاهات اللفظية التي تُغرق المناقشات في ندوات المسرحيين العرب.

لكن سأفترض الآن ومن خلال ما تقدَّم، أن بالإمكان معالجة السؤال المطروح في إطار خصوصيته، أي التجربة المسرحية فقط. وسأجيب على الفور بأننا لانعاني من أزمة نص مسرحي، إلّا بمقدار ما يعاني العالم كله، أي: قلة النصوص الجديدة بالنسبة لحاجات الفرق الموجودة. فالكتّاب ما يزالون يُنتجون، وربما أكثر من ذي قبل. هناك الكثير من النصوص المسرحية الجديدة. ولكن هذا الكثير، وهنا المفارقة، لايخفّف الشعور بالأزمة إلا قليلاً. والسبب هو أن هذه النصوص في معظمها لاتجيب على المشكلة الأعمق وهي **(تعريف المسرح)** الذي نريد. إن الأزمة الحقيقية التي نعانيها، هي أزمة (تعريف المسرح). وقد ولدت هذه الأزمة مع ظهور التجارب المسرحية الأولى في النصف الأول من القرن الماضي، ومازلنا نجرجرها معنا، ونتخبّط في حلها حتى الآن.

التعريف بين التبعية والابتكار:

لن أقول إن هناك تعارضاً جذرياً بين المسرح بمفهومه الأوروبي وبين هويّة الثقافة العربية. فمن الناحية المبدئية، لستُ من أنصار هؤلاء الذين يريدون التخلّص من وضع «تَبَعي» وإثبات هوية أصيلة عبر التعارض المتعصّب والمفتعل. إننا بذلك لانفعل إلا تأكيد تبعيتنا بصورة سلبية. ولكن لنحاول مواجهة السؤال بعيداً عن العمومية.

أولاً، هل هناك حقاً مفهوم أوروبي عن المسرح؟ لو تأملنا شريحة من التجارب التي عرفتها أوروبا خلال هذا القرن فقط، أو لو فاجأنا عاصمة كباريس في أحد أيام الموسم المسرحي، وشاهدنا ما يُعرض على خشباتها أو مقاهيها وقاعاتها، فإننا سنجد عدداً من التجارب المسرحية تتنوّع وتتعارض بحيث لايبقى لدينا، لو حاولنا أن نجد خصائصها المشتركة، إلا نقطتين ثانويتين، **أولاهما** أن هذه التجارب تتمُّ في إطار جغرافي واحد، **والثانية** أنها جميعها مبنية على تلازم عنصرين ـ الذي يلعب، والذي يتفرّج على اللعب ـ ما عدا ذلك، كيف يمكن أن نجد روابط حقيقية بين مسرح «الكوميدي فرانسيز»، و«مسرح الشمس» على سبيل المثال؟ وبالتالي، كيف يمكن الحديث عن مفهوم أوروبي للمسرح. هل يمكن أن نضع آرتو وبيسكاتور، وبريشت، وغوردون كريغ، وغروتوفسكي، والليفنيغ تياترو... و... في نفس السلة؟ إذا كنّا نعاني ومنذ ما يسمى ببداية النهضة، مشكلة البحث عن هوية متجانسة وواحدة في مواجهة الآخر ـ أوروبا، فإن الآخر لا يوفّر وسيلة كي يقدّم نفسه، وبخبث شديد، على أنه هوية واحدة متجانسة تنتصب أمامنا كالمرآة. لكن إذا عالجنا المسألة بعمق وصفاء، يمكن أن نكتشف وبسهولة أن الواحد المتجانس، ليس واحداً أو متجانساً، وعلى الجانبين.

ثانياً، ولكن إذا كان الواقع لايقدّم لنا مفهوماً متماسكاً وواحداً عن المسرح الأوروبي، فإن الآلة «الأكاديمية» موجودة وجاهزة دائماً لاختراع هذا المفهوم، وإسباغ الشرعية عليه. وفي هذه الحال، فإن أشد التعارضات جذرية في

الحركة المسرحية تصبح مجرد إضافات و«تنويعات» على مفهوم أزليّ ومحدَّد. ومن نافل القول أن هذا المفهوم مذيّل بـ (ماركة أوروبا) وأنه أداة مسخّرة لخدمة الطبقة الحاكمة داخلياً وخارجياً.

إن مشكلتنا بعد مرحلة الرواد الأوائل، هو أننا ربطنا أنفسنا بهذا المفهوم «الأكاديمي»، وقيّدنا حركتنا بقوالبه الجامدة. لقد استوردنا مسرحاً جاهزاً وميتاً، وغرسناه في بلادنا، وكانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن الشكل ليس إلا وعاءً محايداً ومرناً يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي يتلاءم مع حاجاتنا وقضايانا. تلك واحدة من خِدَع الآلة الأكاديمية. وفي هذه الخدعة، ضيّعنا، وما زلنا نضيّع الكثير من الجهد والوقت دون الوصول إلى «مسرحنا». إن الشكل في المسرح، وخاصة في المسرح، يفترض المضمون دائماً، أو بتعبير أدق، الموقف الفكري من الإنسان في سياق حركة التاريخ، بحيث أن كل تغيير في هذا الموقف ـ المضمون لابد أن يستتبع تغيراً في الشكل. وهنا أحمّل الشكل معنى واسعاً ومزدوجاً: أي البنية الدرامية من جهة. والمكان المسرحي أيضاً من جهة أخرى. والخلاف بين الدراما الشكسبيرية، والدراما الراسينية لايمكن فهمه في ضوء فوارق في أشكال البنية الخارجية. وإنما في مدى وكيفية وعي المرحلة التاريخية. ففي حين أن أعمال راسين تجد مكانها الطبيعي والمريح في علبة المسارح المبنية على الطريقة الإيطالية، فإن أعمال شكسبير تختنق، ويتقلّص بُعدها التاريخي في هذه العلبة بالذات.. وهكذا، فمن الناحية المعمارية أيضاً، ليس المسرح المبني على الطريقة الإيطالية مجرّد اصطلاح معماري فحسب، وإنما هو تحديد لمضامين أو لمواقف فكرية معيّنة.

إذن، لقد بدأنا نبحث عن المسرح العربي، بعد أن قيّدنا أنفسنا بمسرح واحد، هو الذي يعاني سكرات الموت على حد تعبير جان جينيه. وحين أقيمت في عواصمنا مسارح مشيدة على الطريقة الإيطالية، بدأت متاهتنا، وبدأ الخطأ.

والآن، كي نعود، فنقوّم المعادلة. لابدّ من نبذ التعريفات «الأكاديمية»

الجاهزة، والانطلاق من حقيقة أنه ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، وأحياناً يهدم بعضها البعض الآخر بحيث لايبقى لدينا أي تعريف للمسرح إلا أنه «ممثل ومتفرج». عند هذه النقطة يمكن حل الإشكال القائم. إن كثيراً من القيود تتكسر، وتصبح المسألة الجوهرية، ليست «التعارض» بين هويتنا الثقافية والمسرح «بمفهومه الأوروبي»، وإنما من هو المتفرج؟ ما هي حاجاته وقضاياه؟ كيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال أو «فرجة» بحيث يتبدّل، ونتبدّل معه في سياق حركة المجتمع نحو التقدم، ووعي شرطه التاريخي. بهذا الشكل نغيّر طرح القضية، وننقلها من المجال الزائف والذي اختاره لنا الغرب إلى المجال الحقيقي، والذي يجيب على حاجتنا في ميداني الثقافة والأصالة. إن مسرحاً تجريبياً هو وحده الذي يستطيع أن يقدم لنا تعريفنا الخاص للمسرح، تعريفاً يتجاوز التبعية ويضمن الخصوصية.

مسرح تجريبي:

يجب قبل كل شيء، أن أزيل الالتباسات التي تحيط بكلمة **تجريبي**. وأول هذه الالتباسات هو تحديد الفرق بين ما تعنيه في أوروبا، وما تعنيه بالنسبة لنا. إن «التجريب» في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت، أو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية. أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح، أو خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعي - السياسي الراهن. إن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لايفيدنا إلا في تعميق تبعيتنا للغرب، كما أن الإنكفاء على الذات، والبحث عن الأصالة في أرشيف الفولكلور يبدو لنا ساذجاً، وتبسيطاً سطحياً للمسألة. الفولكلور لايستطيع أن يبني ثقافة على حد تعبير العروي. والبورجوازية التي ولدت مرتبطة ببورجوازية المتروبول، والتي تبحث عن استقلالها الاقتصادي والثقافي، هي التي توهّمت أنها تستطيع بدءاً من الفولكلور بناء شخصية ثقافية لها أصالتها. لكن كما فشلت في الاستقلال الاقتصادي، فإن الفولكلور الذي سرقته من الطبقات الشعبية، لم يسعفها إلا في أن تبدو مضحكة وهجينة أكثر.

وعلى هذا، نحن في المسرح التجريبي، نبحث عن مسرحنا، وبعيداً عن الحلول السهلة، والجاهزة.سنبدأ من المتفرج. سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التذوّق، والقضايا التي يعاني منها، ثم سنجرّب بعد ذلك العثور على الأشكال، أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي تستطيع أن تجعل المسرح هذا الاحتفال الاجتماعي، الذي يبدّل المتفرج ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل.

هو تجريب سوسيولوجي - فنّي. وإن الأفق فسيح أمامنا. إذا لم ننطلق من عادات الفرجة عندنا، ومن المشاكل التي يكتوي منها متفرجنا كمواطن وكفرد في طبقة مسحوقة، فإننا لن نصل إلاّ إلى صيغ مسرحية ميتة وبلا هوية. صيغ مسرحية تنزوي مع نخبة من المتفرجين في زوايا مغلقة لاتصل إليها ضوضاء الحياة الحقيقية، التي تضجّ في المجتمع. وهذه الصيغ تتحول تدريجياً إلى قيود، وإلى حواجز ينبغي أن نتخطاها دائماً، كلما أردنا أن نبدأ البحث عن تعريف للمسرح، أو عن مسرحنا الذي يمكن أن تكون له الخصوصية الفكرية والفنية التي نريد.

مأزق مهرجان دمشق المسرحي:

في ضوء ما تقدم، نستطيع أن نتصور المهمة الأساسية لمهرجان دمشق للفنون المسرحية. أعني أن يبحث عن تلك التجارب الجادّة، ويستقطبها متيحاً لها التفاعل والنماء. وفي البداية، كان ذلك هو الطموح الذي أوقد حماسة بعض الشباب. فبادروا، وبجهد جماعي، لإقامة المهرجان. لكن الحماسة فترت، والطموح تناءى كما ذكريات البداية. تحوّل المهرجان اليوم روتيناً رسمياً يستنقع في حر أيار(٢)، ومواضعات العلاقات الرسمية بين الأنظمة العربية. وفي العامين الماضيين بلغ قمة ضعفه، وتدنّي المستوى في أعماله. إن

(٢) كان مهرجان دمشق المسرحي يقام في شهر أيار من كل عام. لكن بدءاً من عام ١٩٨٤ وبعد توقف لمدة أربع سنوات، أصبح يقام كل سنتين مرة في أوائل شهر تشرين الثاني.

كثيراً من العروض التي قُدِّمت في المهرجان لاتستحق أن تقدَّم حتى في حدود أقطارها، فكيف في مهرجان يُفترض أنه ملتقى للتجارب المسرحية المتميزة. وقد كان هناك ما يشبه الإجماع بين الكتّاب الذين أسهموا في ملف نشرته مجلة «الحياة المسرحية» عن المهرجان السابع، على أن المهرجان في مأزق، وأنه وصل الطريق المسدود. لهذا صار ضرورياً أن نواجه هذا الوضع، وأن نتساءل كيف يمكن أن ننقذ المهرجان من مأزقه؟..

هنا سأقدم تصوّراً شخصياً. وهو تصوّر أولي يحتاج إلى تعميق وإضافات، قد يوفّرها النقاش.

لكي ننقذ المهرجان ينبغي أن نغيّر صيغته، ذلك هو الشرط الأول والأساسي. وتغيير الصيغة يعني:

أولاً: رفض تحوّل المهرجان إلى «جامعة عربية» للمسرح، تتكوّم فيه فرقٌ، كل مزاياها هي أنها تمثل أقطارها تمثيلاً (رسمياً). ومنذ عام ١٩٦٩، عام ميلاد المهرجان، ونحن ننبّه إلى هذا الخطر، ونلّح على ضرورة تجنّبه. لكن الصيغة الرسمية التي آل إليها المهرجان قادته بالضرورة إلى أن يصبح «جامعة عربية» تتوازى فيها الاعتبارات الدبلوماسية مع الاعتبارات المسرحية أو ربما تفوقها أهمية.

ثانيا: التشدّد في اختيار الأعمال من حيث المستوى الفنّي والقيمة الفكرية. طبعاً هذه النقطة مرتبطة بالنقطة السابقة. فالمهرجان لايكشف إلّا عن إفلاسه، حين يكتفي بأن يكون مرآة سلبية لواقع المسرح العربي، وكما يتبدّى على المستوى الرسمي. إن مهمته الأساسية هي أن يقدّم جهداً لتغيير هذا الواقع، والفعل فيه. ولايتم ذلك إلا إذا ميّز التجارب الهامة، واقتصر عليها، لأن هذه التجارب هي التي تحمل إضافات جديدة، وتفتح أمام العمل المسرحي أفقاً ومخرجاً. لهذا فإن ما يُكسب المهرجان المسوّغ والفعالية هو أن يكتشف هذه التجارب، وأن يستقطبها متخطياً كل الصعوبات والعراقيل. ويفيد هنا التذكير بأن العديد من الأعمال المسرحية المضيئة، يظهر خارج إطار المؤسسات الرسمية، ويعاني في معظم الأحيان من الحصار والتعتيم. وقيمة المهرجان هي

في إبراز هذه الأعمال، ومساعدتها على تخطّي الحصار المضروب حولها.
ثالثاً: توسيع «عينة» المتفرجين التي تلزّج بها حتى الآن. هذه العينة لاتتجاوز الألف أو الألف وخمسمائة متفرج، تتكرر في كل العروض، وتتدبّق كل مساء في صالتي الحمراء والقباني. مرة فكّر أحدنا، أن تنظيم رحلات سياحية لمتفرجي المهرجان كي يشاهدوا العروض في العواصم العربية نفسها، قد يكون أقل كلفة من المهرجان.

هي دعابة ماكرة، لكنها تكشف حقيقة مخيبة. فالمهرجان بحكم تنظيمه الراهن، لايساعد على توسيع قاعدة روّاد المسرح. والذين يفيدون منه، ويرون عروضه هم شريحة من نخبة لا أكثر.

رابعاً: محاولة تعميم كشوفه، وتقديم دراسات موثّقة عن التجارب التي يستقطبها، أو تولد في إطاره. وهنا تلعب الدراسات المتخصصة، والوثائق السمعية ـ البصرية الدقيقة، وشهادات رجال المسرح دوراً أساسياً في بناء أرشيف حيّ يضمّ مادة وافية عن كل ما هو جديد ومشرق في المسرح العربي المعاصر. وغياب هذه المادة الأرشيفية، أو تبعثرها وهزالها هو الذي يجعل المهرجانات التي أقيمت حتى الآن شبيهة بالمقاطع المبتورة، لايجمعها سياق. ولاتترابط تأثيراً وتفاعلاً.

في هذه الأطر الأربعة، نتصوّر أن يتمّ تغيير صيغة المهرجان. أما السبيل العملي لإنجاز هذا التغيير، فيمكن أن نقترح له الخطوات التالية:

١ ـ أن يصبح للمهرجان ما يشبه الشخصية الاعتبارية. وفي وضع تنظيمات وملامح هذه الشخصية دعونا نحلم بأن تتمتع بهامش واسع من الاستقلال الفكري على الأقل، وأن تتحلّى بحب المبادرة بعيداً عن الروتين وسراديب الورقيات والأختام.

٢ ـ أن تُشكّل لجنة دائمة للمهرجان. لجنة ليست موسمية، ولايهم أن تكون «عُليا»، ويُفضّل أن يكون عدد أفرادها محدوداً. هذه اللجنة هي بمثابة النواة المركزية التي تختص بالمهرجان. تخطّط له، وتحضّر لإقامته. (هذا يعني متابعة كل ما يحدث في الوطن العربي على صعيد المسرح، والسفر أحياناً لرؤية

الأعمال، أو اختيار التجارب الجديدة، وربما بذل كل ما أمكن لحمايتها أو تقديم العون لها). ومن الضروري أن يكون لهذه اللجنة ممثل أو ممثلان من رجال المسرح الجادّين في كل قطر عربي. وبالاتصالات المستمرة، واللقاءات الدورية، يمكن بسهولة تحديد ما هو جديد في الحياة المسرحية، وكيفية انتقاء أعمال المهرجان بما يحقق الغايات التي أشرنا إليها. ولن ندخل هنا في التفصيلات التنظيمية لعمل اللجنة، وعلاقاتها بفروعها.وإنما المهم أن نجد الوسيلة الضرورية كي ننقذ المهرجان من طابعه الارتجالي، وكي يتحوّل في الوقت نفسه إلى قوة تؤثر وتفعل، ورغم الأسوار الرسمية، في مسيرة المسرح العربي.

٣ ـ أن يمتد المهرجان طوال فصل من السنة، لا أن يعلّب في عشرة أيام أو أسبوعين، ولايعني هذا إننا نريد مضاعفة ضوضاء ودوي الإعلان والإعلام. بل أن نخلّص المهرجان منهما إذا أمكن. ففي الصيغة التي نقترحها. يمكن أن ندرج العروض التي تختارها اللجنة في سياق موسمنا المسرحي. من جهة يصبح بوسع كل فرقة أن تُقدِّم عدداً من العروض تتيح الفرصة لعدد كبير من المتفرجين أن يروها. ومن جهة أخرى يمكن أن نكسب موسماً مستمراً وغنياً. ثم إن هذه الفرق يمكن أن تقدم فصولاً دراسية قصيرة في إطار المعهد المسرحي أو سواه عن طرائقها في البحث والعمل. وبمثل هذه الفصول يتمّ التفاعل الحقيقي بين الخبرات، والتجارب الفردية والجماعية. طبعاً نتصوّر هنا أن المهرجان لن يضم أكثر من ثلاثة أو أربعة أعمال هامة، وهذا كاف إن لم نقل يدعو إلى التفاؤل.

٤ ـ إصدار كتاب سنوي موثّق، ويضمّ بحوثاً معمّقة وتفصيلية عن المهرجان وعروضه. هذا الكتاب لايُغني عن بناء الأرشيف الكامل، لكنه يضع مادة أولية يفيد منها كل مسرحي، وتربط المهرجانات بنوع من الاستمرارية.

.. ما هذه إلا تصوّرات شخصية وأولية. وهي تحتاج دون شك إلى تعميق وإضافات.

حوار حول تجربتي والمسرح العربي

حول تجربتي والمسرح العربي

حوار أجراه: نبيل حفار ونشر في مجلة «الطريق»، العدد الثاني، ١٩٨٦.

سؤال : معروف في الأوساط المسرحية العربية أنك قد طرحتَ مفهوماً جديداً للمسرح السياسي عبر مصطلح «مسرح التسييس»، فما هي المقدّمات على صعيد الحركة المسرحية والاجتماعية - السياسية التي ولدت لديك ضرورة طرح هذا المفهوم الجديد؟

جواب : بعد عام ١٩٦٧ كانت المعركة ملحّة بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة. وكان واضحاً أن المسرح قد بوغت، مثله مثل الشعوب العربية، بهزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧ . وأنه قد تأخر كثيراً في الإجابة على أسئلة ملحّة. ويبدو أنه بسبب الاستهتار، ومشاكل ثقافية أخرى معقدة، تدخل فيها التبعية، لم يجد المسرح الوقت لمواجهة هذه الأسئلة والإجابة عليها بشكل صحيح إلا غداة الحرب، حين اكتشف أنه جزء من خدعة أو جزء من تضليل ثقافي كبير، لم يَسمح للمواطن ولم يَسمح لهذه البلاد بأن تكون مفاجأتها بالهزيمة أقلّ حدّة. إذن بعد ١٩٦٧ طُرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد.

وكانت التجارب المسرحية السابقة على ١٩٦٧ تتوهّم أنه بالإمكان ممارسة تجربة مسرحية حدودها الفن، وحدودها تعميم

خدمة ثقافية ما، عبر تقديم نماذج عشوائية وغير مترابطة من «ريبرتوار» المسرح العالمي. لذا كانت معركتنا الأولى هي: **هل ينبغي أن يهتم المسرح بالسياسة أم لا؟** في مواجهة هذا السؤال كان التقليديون من القائمين على الحركة المسرحية يعتقدون أن المسرح هو بالدرجة الأولى فن، وبالتالي فإن اهتمام المسرح بالقضايا والشؤون السياسية إنما يشكل عدواناً على فنيّة المسرح، أو يؤدي إلى ضمور الشحنة الفنية فيه (هؤلاء بالذات، ويا للمفارقة! هم الذين كانوا يسوغّون سلق أعمال مرتجلة للتظاهر بمواكبة المناسبات والأحداث!). هذا النقاش لم يستمر طويلاً، فالهزيمة كانت شديدة الوطأة، وقد خلقت نوعاً من الصحوة الفكرية في كل أوساط المثقفين. لذا كان لابدّ من اكتشاف ما هو بديهي، وأعني **أن المسرح منذ نشأته كان سياسياً**. بعد عدد من المساجلات والنقاشات، ومع تواتر الدراسات التي توضح، العلاقة العضوية بين المسرح والسياسة، أصبح هناك اتفاق عام، ولو على مضض، بأن للمسرح علاقة بالسياسة وأن المسرح لايستطيع أن يدير ظهره للأحداث السياسة القائمة في مجتمعنا. طبعاً هنا يمكن القول، إننا كسبنا خطوة أو جولة واسعة في مسألة تعميق وإغناء علاقة تجربتنا المسرحية بالواقع الذي تنمو فيه.

في تلك الفترة استطعنا أن نجعل المسرح القومي في سورية مثلاً، بريبرتواره الململم من المسارح العالمية دون خطة أو هدف، يبدو غريباً في بيئته، وبعيداً عن هموم جمهوره، وبالتالي فقد كشفنا أزمته. وفي هذا الوقت أيضاً بدأ يظهر فيض من الأعمال المسرحية التي تدّعي أنها تعالج المسائل السياسية في هذا الواقع مستلهمة بعض الظواهر الجزئية أو معتمدة المعالجات الفجّة

وأحياناً المتخلّفة. لذلك بعد أن صار ثمة إقرار بأن العلاقة وثيقة بين المسرح والسياسة، كان لابدّ من أن نواجه قول المسرح السياسي من خلال معايير سياسية: مدى تقدميّة هذا العمل وعمقه في طرح القضية واستشراف الآفاق المفتوحة أمام الحلول، أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالي تكريس ما هو متخلّف في الوعي السياسي السائد. اكتشفتُ إذن أن مجرّد تعميم الفكرة التي تقول بأن كل مسرح سياسي هي خطوة أولى، وليست كافية. إذ لابد من المضي أعمق لتحديد هوية السياسة التي يتبنّاها المسرح. وكانت الخطوة الثانية هي أن تفريقاً بين عملي وبين هذا النتاج الذي بدأ يتناسل ويتكاثر بحجة إنه سياسي، ومتكئ على السياسة، لابدّ أن يتمّ.. وإن مجال هذا التفريق هو تعميق وتوضيح الهمّ السياسي في العمل المسرحي.. أي الانتقال إلى **التسييس**.

سؤال : كيف تحدد هنا مفهوم «التسييس»؟

جواب : يتحدد مفهوم «التسييس» من زاويتين متكاملتين. **الأولى** فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذن بالتسييس أردتُ أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي. إنه المسرح الذي يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً. ومن نافل القول أن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأن الطبقة الحاكمة مسيَّسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات السلطة أو الحاكمة بمعنى السيطرة على وسائل الانتاج الاقتصادي في البلد. إن الطبقات التي يتوجّه إليها مسرح التسييس هي الطبقات

الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظلّ جاهلة وغير مسيَّسة. الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير. من هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي.

أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي. إن مسرحاً يريد أن يكون سياسياً تقدمياً يتجه إلى جمهور محدَّد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفاً أن وعيه مستَلَب، وأن ذائقته مخرّبة، وأن وسائله التعبيرية تُزيَّف، وأن ثقافته الشعبية تُسلب ويُعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابدّ له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لايوفّرها دائماً التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً.

سؤال : هل ترى أنك بطرحك لهذا المصطلح الجديد قد حققت التفريق المنشود بين نتاجات المسرح السياسي العربي آنذاك وبين ما أردتَ له أن يحققه فعلياً.

جواب : نظر البعض إلى كلمة «التسييس» على أنها ضربٌ من الفذلكة اللغوية. لكني في الواقع لم أستخدم الكلمة إلا بعد أن اكتشفت الاشكالات التي تحفّ بمصطلح «المسرح السياسي» من حيث غموضه والتباساته الفكرية. فالقول بأن كل مسرح هو مسرح سياسي، لايحلّ المشكلة، بل يزيدها تعقيداً. فمسرح بول كلوديل الكاثوليكي السلفي المتزمّت هو مسرح سياسي، ومسرح آرثر ميللر التقدمي الملحمي هو سياسي أيضاً. لهذا لابدّ من التفريق بين هذه التيارات كي نحدّد التوجّه السياسي الذي نريده.

إن مفهوم التسييس هو كما أسلفت محاولة للإجابة على هذين السؤالين: أية سياسة؟ وكيف؟

في الجواب على السؤال الأول نحدد الاتجاه السياسي والجمهور، وفي الجواب على السؤال الثاني نبحث عن الصيغة الفنية التي تضمن حدّاً من الفعالية والتأثير في الجمهور. ويمكن للمرء أن يلمس وجود هاجس المضمون من جهة، والبحث الجمالي من جهة ثانية في كل ما كتبتُ وفي التجارب التي خضتُها، أو أشرفتُ عليها.

وأستطيع أن أقول إننا خضنا هذه المعركة بكثير من النجاح في بعض الأعمال. لكننا لم نستطع أن نحقق تجربة متواصلة ومتنامية. فتجربتنا كانت متقطّعة، تنشط فترة من الزمن ثم تعود إلى التراجع والانكفاء. طبعاً أنا مازلت مُؤمناً بهذه الأفكار الهيكلية التي تضمنتّها «بيانات لمسرح عربي جديد» ومقدّمات بعض المسرحيات، كمقدمة «مغامرة رأس المملوك جابر». لكن التطورات العنيفة التي تمت في السنوات العشر الأخيرة: تمييع الصراعات داخل المجتمع وتمويهها بصراعات أخرى ملتبسة، كأن يتحوّل ما هو طبقي إلى طائفي، وأن يتحول ما هو وطني إلى إقليمي. والتحوّلات التي تمّت على مستوى البنية الاجتماعية الواحدة عبر عاصفة الاستهلاك التي هزّت البنى الإنتاجية وأنماط التفكير والتذوّق والحياة بشكل عام، ثم تواقت هذه التعقيدات، مع فترة انهارت فيها كل مشاريع الوحدة والتحرر والتحديث والاشتراكية. فهذه المشاريع التي غذّت أفكار الكتاب والمثقفين منذ عصر النهضة في نهاية القرن التاسع عشر، وحتى أوائل السبعينات في هذا القرن، بدأت تتهاوى وتتفتّت وتصبح مجرّد لغو إنشائي.

أقول.. إزاء هذه التطورات العنيفة أصبح مسرح التسييس أمام صعوبتين ليس من السهل حلهما، الأولى على مستوى **المضمون**، ويمكن عرضها على النحو التالي: إن كشف بنية الصراعات في المجتمع حالياً أصبح محفوفاً بكثير من المزالق والصعوبات والالتباسات، كذلك أصبح المرء لايستطيع أن يبشّر بأي مشروع إلا تحت وطأة التبسيط والخطابة وتحت طائلة أن الجمهور نفسه لم يعد يمحضه ثقته ولم يعد يصغي إليه جيداً. ثم إن هناك نقطة هامشية لابدّ من الإشارة إليها، وهي أنه على مستوى المضمون التسييسي ظهرت كمية من الأعمال التي أخذت من الاتجاه عناوينه وخطوطه العامة وبدأت تفبرك أعمالها متوهّمة أنها تسييس، في حين أنها أعمال فجّة وسطحية وتحلّل المشكلات في الواقع عبر تعميمات ميكانيكية وزائفة. في هذا المجال ليس العيب في مسرح التسييس ذاته وإنما في هؤلاء الذين يكتبون متوهّمين أنهم يصنعون مسرحاً تسييسياً. هذا ببساطة واختصار مسرح رديء. وفي كل اتجاه هناك انتاجات رديئة تكون بمثابة العبء على الاتجاه ذاته، لكنها لاتمثّل هذا الاتجاه. هذه صعوبات المضمون. وهناك أيضاً صعوبات على مستوى **الشكل**: فمع تنظيم المجتمع الراهن والسيطرة عليه بشكل شمولي عبر برنامج إعلامي منظّم يستلحق به كل نشاطات المجتمع المعرفية من الثقافة إلى الجامعة، ويهدف إلى توطيد السلطة وتخدير الناس. مع نمو وتقدم هذا البرنامج الإعلامي، أصبح هناك ما يشبه التخريب المنهجي لذوق المتفرّج. وهذا البرنامج هو من الإنتهازية بحيث أنه يستخدم كل شيء: ما هو شعبي وما هو غير شعبي. وبالتالي فإنه يخرّب كل هذه الأشكال ويضعها في توليفة جديدة لاتؤدي في النهاية إلا إلى فساد الذائقة.

ذكرت أن أحد أهدافي الكبيرة في مسرح التسييس هو البحث عن أشكال اتصال جديدة مع الناس. ولكن الأمر أصبح الآن أكثر تعقيداً، فالبحث عن هذه الأشكال الجديدة يجب أن يمر اليوم عبر كشف وفضح الخراب الذي أدّت إليه وسائل الإعلام العامة والسائدة، من تلفزيون وإذاعة وصحف وفيديو ومسرح فاسد. يجب المرور عبر هذا الخراب ومواجهة ما هو سائد، حتى ولو بدونا وكأننا نتجاوز مستوى وعي المتفرج أو نعلو عليه. إن البحث عن أشكال اتصال جديدة لايعني الآن كما كان في أوائل السبعينات، الإفادة من بعض أشكال التعبير الشعبية السائدة وتطويرها وتعميقها في عمل جدلي ما بين العرض والجمهور، بل يعني بالدرجة الأولى مواجهة التفاهة السائدة، وخراب الذوق السائد. يعني أن ندير ظهرنا لهذا السائد وأن نبتكر جماليات جديدة. جماليات لاتنتهي إلى هرج فولكلوري ولاتنتهي أيضاً إلى الالتقاء بصورة أو بأخرى بمفردات الذوق التي تقوم الأنظمة العربية حالياً بتعميمها على الناس. إذن أنا مازلتُ مؤمناً بمسرح التسييس، لكن مسرح التسييس ليس صيغة، ولقد تحاشيت منذ بدء تجربتي المسرحية الصيغ الجاهزة. هو ليس صيغة جاهزة، وإنما إطاراً للعمل والتجربة. وهو من حيث كونه إطاراً مازلت مؤمناً بجدواه وبأهميته. لكن في السنوات العشر الماضية ثمة مراجعات كثيرة تتناول جانب هذا الإطار الفكري والمضموني، وتتناول أيضاً جانبه الجمالي. أنا الآن لا أعتبر أن «الحكواتي» شكلٌ مسرحي قادر على خلق فعالية ما مع المتفرج. هذا الشكل مُيّع وسطح وعُهِّر عبر البرنامج الإعلامي السائد، بحيث أصبح إطاراًلكل السفاسف والمقولات السطحية والتخديرية وأنصاف القول. أنا الآن مثلاً لا أعتقد أن بوسعي

أن أسيّس الناس باستخدامي بعض أشكال التعبير الفولكلورية، لأن الفلكلور قد أصبح حالياً وسيلة من وسائل التخدير، سطا عليها التلفزيون وبدأ يوظّفها لتعميم التفاهة والسطحية، وبالتالي لاستلاب الناس ومنعهم من وعي واقعهم. إذن لم يعد الفولكلور أداة بريئة ونقيّة، بل أصبح مرتبطاً بسلسلة من الاستخدامات التي تمّت داخل هذه المجتمعات، وما عاد بالإمكان أن أفصل العنصر الشعبي الأوّلي عن استخداماته اللاحقة.

سؤال : **في معرض حديثك قلتَ إنه «لابد من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة، لايوفّرها التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً. هل يعني قولك إن علينا في استلهامنا تجارب المسرح العالمي، ونحن نتوجّه إلى جمهورنا المحلّي، أن نفصل بين مضمون العمل المسرحي وبين بنيته؟ وكيف ترى ذلك بالنسبة لكاتب كبريشت مثلاً؟**

جواب : لو تأملنا المسرحيات العالمية، أو تلك التي تحمل مضامين سياسية تتفق مع حاجات المرحلة التي نعيشها، لاكتشفنا فيها مستويين يتعذّر علينا مطابقتهما. فهي تنطوي على رؤية صحيحة وعلى تحليل عميق ومفيد بالنسبة لنا، لكنها على مستوى البنية المسرحية نجدها مكتوبة ـ وتلك علامة أصالتها ـ لكي تتواصل مع جمهور له مستواه الثقافي وتجربته المسرحية، إضافة إلى تجربته التاريخية في النضال وفي العمل السياسي. وقد اكتشفتُ مثلاً أنه من الصعب جداً، رغم حماستي لمقولات بريشت، تقديم معظم مسرحياته كما هي ـ ودون إعداد جديد ـ في بيئة محلية كبيئة دمشق مثلاً، ذلك أن بريشت في معركته ضد المسرح البرجوازي المتيّبس في أوروبا، قد استخدم بعض التقنيات وبنية في الكتابة هي بمثابة إشارات أسلوبية، لدى المتفرج الغربي قابلياته الخاصة ورصيده المسرحي الذي يسمح له باستقبالها

وفهمها، في حين أن الأمر عندنا ليس كذلك. فنحن جمهور طازج ليست لديه ـ وهذا امتياز ـ تقاليد مسرحية ثقيلة تكبّله، وتفرض عليه استجابة سلبية، هي التي ثار بريشت ضدها. جمهورنا غير متيبّس، وقد نقل عاداته الشعبية في الفرجة، إلى الصالات المبنية حديثاً. لذلك فإن التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى بريشت، مبذولة لنا بشكل تلقائي. وبعض محاولاته لكسر الإيهام المسرحي تبدو بالنسبة لنا غير مفهومة، لأننا لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي. أو لم تترسخ لدينا تقاليد فرجة تتضمّن الإيهام المسرحي. لقد ابتكر بريشت تجديداته وفي ذهنه متفرّج معيّن. هو هذا البرجوازي الصغير، الذي يعيش في مدن أوروبا الصناعية، والذي يؤمُّ المسرح وسط طقوس شكلية وأنيقة. إنه ذلك المتفرج الذي يجلس جلسة منشّاة، ولايسمح لنفسه بأن يعطس أو يسعل أو يتكلم. يتخذ وضعية سلبية أمام المرآة، مرآة الوهم المسرحي، ويمارس ما يشبه العادة السرية الفكرية والاجتماعية عبر هذه العلاقة الصامتة بين جلسته في العتمة، وما يقوله الممثل مغموراً بالضوء. هذا الوضع غير موجود لدينا. ولهذا فإن الصعوبة في تقديم بريشت والإفادة منه، ليست في مضمون المسرحيات وإنما في البنية الشكلية التي تقوم عليها. ومن هنا وجدتُ ضرورياً أن نبحث، في واقعنا، عن أشكال توفّر لنا الفعالية التي يتوخّاها بريشت وتحقق الاتصال الذي ينشده. وأقدّم مثلاً على ذلك تجربتي الشخصية. لقد استلهمتُ البنية المسرحية في «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» من طبيعة المتفرّج في بلدنا. هذا المتفرج الذي لايندمج، ويجلس في المسرح بعفوية تكاد تكون ديمقراطية، تاركاً لنفسه الحرية في التفاعل والاستجابة والتعليق. طبعاً مثل هذا العمل غير ممكن في

مسرح بريشت، ويجب ألا ننسى أن مسرح بريشت لم يستطع أن يلغي الستارة، في حين أن مسارحنا ألغتها ودون أي إشكال. كذلك وجدتُ أن القصائد التي كان يفتتح بها بريشت بعض أعماله ثم يقطع الحدث من خلالها، تبدو حين تُترجَم ترجمة حرفية، غريبة وغير مفهومة لدى المتفرج عندنا. في حين أن شكلاً مثل الحكواتي أو مغنّي الربابة يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر. من هنا جاءت محاولة البحث عن أشكال نابعة من البيئة، ويمكن التفاعل معها بصورة فورية وراهنة.

وأرجو ألا يتم أيّ خلط بين ما تقدَّم، وبين دعوة بعض المسرحيين المحافظين، في الغرب وهنا، إلى الفصل بين نظرية بريشت في المسرح ونصوصه. فما أتوخّاه هو إيجاد الكيفيّات المحلية التي توضح النظرية، وتستنبتها في مناخ جديد له خصوصيته التاريخية والثقافية. سواء كان ذلك على مستوى الكتابة، أو على مستوى تقديم النصوص في البلاد العربية.

سؤال : لماذا لجوءُك إلى مسرحية الأمثولة بعد «حفلة سمر»؟

جواب : من جوهر المسرح أن يحكي حكاية. والحكاية هي ضمان من الضمانات الرئيسية لشدّ المتفرج وتوريطه في العمل المسرحي. بهذا المعنى، «مغامرة رأس المملوك جابر» ليست تراجعاً عن «حفلة سمر». فأنا كنت أعلم أن «حفلة سمر» لاتُكتب إلا مرة واحدة، وهي إما أن تنتهي بمظاهرة، أو تنتهي إلى عرض مسرحي عادي، ثم تُطوى. ومأساة التيار العريض الذي حاول أن يقلّدها، هي أنه تجاهل أن «حفلة سمر» ليست شكلاًمنفصلاً عن المضمون، بل هي شكل نابع من مضمون ما، من موضوع ما، من فترة ما، فإما أن تؤخذ بكليّتها، أو تصبح تهريجاً. وكل الأعمال التي حاولت الإفادة من شكل «حفلة سمر» دون

موضوعها، تحوّلت إلى تهريج. و«مغامرة رأس المملوك جابر» كانت الخطوة التالية في سياق التجربة. تجربة مسرح التسييس. هنا حاولت أن أوضح عملي بصورة أعمق. تناولتُ همّاً سياسياً، وتخيّلتُ شكلاً مسرحياً جديداً يتيح للمتفرج الدخول في التجربة والتحاور معها. النمو بها، وتنميتها في الوقت نفسه. كان ذلك حلماً، ولم يتحقق الحلم. ربما كان هناك خطأ في العمل أو في الحلم نفسه. وربما كان هناك كسلٌ في تحقيق التجربة ومواصلتها. بالنسبة لي، لم أتصوّر أبداً أن «مغامرة رأس المملوك جابر» عملٌ يقدَّم على خشبة المسرح التقليدي. ولكنها للأسف لم تُقدَّم حتى الآن إلا في مسارح تقليدية. كنت آمل دائماً، ومنذ كتابتي لها، أن تكون مشروعاً يتكامل. لكني حتى الآن لم أر أي تكامل، وإنما رأيت تكراراً لما هو مشروع. وحتى عندما اقترحتُ بضعة حوارات للمقهى، لاتأخذ سياقها إلا إذا نمت وتعمّقت واتسعت بين ليلة وأخرى عبر هامش الارتجال، رأيت هذه الحوارات تُؤخَذ حرفياً، وتُكرّر على أنها الإمكانية الوحيدة للحديث في المقهى. وهذا أفقر التجربة وأدّى في معظم الأحيان إلى تفكك العرض. (ولعل الاستثناء الوحيد في هذا المجال، في حدود العروض التي أتيح لي أن أراها، هو الجهد الإبداعي الذي تميّز به إخراج جواد الأسدي لهذه المسرحية منذ سنتين).

سؤال : ثمة رأي شاع بين الكتّاب والنقاد المسرحيين العرب يقول بأن إحدى وسائل تأصيل المسرح العربي وإعطائه هويته المميّزة هي استلهام التراث الشعبي أو التاريخي العربي، فهل تندرج أعمالك منذ «الفيل يا ملك الزمان» مروراً بـ «رأس المملوك جابر» وانتهاءً بـ «الملك هو الملك» في هذا السياق، أم أن سبب لجوئك إلى

الحكاية الشعبية التراثية يندرج في إطار البحث عن وسيلة تحقّق عملية التواصل مع جمهورنا هنا والآن؟

جواب : لم نخطر ببالي أبداً مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي أو التاريخي. فقد كان لديّ منذ البدء الوعي بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي، لايكفي بحدّ ذاته لتأصيل المسرح. لماذا؟ أولاً: لأن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات سابقة. المسرح الإغريقي اعتمد على تراث الحكايات الموجودة في «الإلياذة» و«الأوديسة»، وعلى تراث الأساطير التي كانت شائعة زمناً طويلاً قبل نشأة المسرح. واعتمد شكسبير، في كل مسرحياته على وقائع تاريخية أو أساطير متوارثة. وكذلك الأمر بالنسبة لتجاربنا المسرحية المعاصرة. أول رائد للمسرح العربي، مارون النقاش، استقى مسرحيته «أبو الحسن المغفل» من إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة». وكذلك فعل الكتاب اللاحقون منذ القباني، وحتى توفيق الحكيم، فمعظم مسرحيات الحكيم مستمدة من الحكايات الشعبية أو التراث أو التاريخ أو الأساطير. إن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لايكفي لإبداع مسرحية عربية الهوية وأصيلة. لا، لم تخطر ببالي إطلاقاً مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية. ربما خطر ببالي أن استلهام إحدى حكايات التراث، وهذا واضح جداً في «الفيل ياملك الزمان»، يمكن أن يحقّق لي فرصة لكي يتأمّل الجمهور أمثولة يعرفها، بصورة أكثر عمقاً وصفاء. أي أنه لايؤخذ بسيرورة الحكاية، لأنه يعرفها مسبقاً، وإنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل هذه الحكاية، وتدبّر العبرة المستخلصة منها.. وهنا لابد أن نعلن صراحة، أن طرح

هذه القضية في السنوات الأخيرة، يقوم على كثير من الالتباس وعدم الوضوح. وحين يتحدث النقاد عن المسرح التراثي أو عن تأصيل المسرح عبر التراث، فإني لا أفهم بالضبط ماذا يعنون.

إذا كان استلهام الحكاية من التراث أو التاريخ العربي كافٍ بحدّ ذاته لتأصيل المسرح، فإن مسرحنا العربي قد تأصّل منذ نشأته. لأن الروّاد الأوائل نهلوا من التراث والتاريخ. ولأن كاتباً كتوفيق الحكيم، قد استلهم كما ذكرت الكثير من حكايات تراثنا وتاريخنا وأساطيرنا، وألّف عشرات المسرحيات حولها. وبهذا المعنى كان ينبغي أن يُلغى السؤال منذ زمن طويل، لأننا قد حققنا ما يكفي من الأصالة. إن مأساة التنظيرات والمعالجات الفكرية لمسألة المسرح وبحثه عن هويته العربية تكمن في أنها تدور في حلقة مفرغة، لأنها تطرح القضية طرحاً خاطئاً. وهي عندما تطرح أسئلة خاطئة فإنها حتماً سوف تنتهي إلى أجوبة خاطئة.

سؤال : وماذا عن الظواهر شبه المسرحية أو أشكال التعبير والفرجة التي عرفها العرب في تاريخهم.

جواب : هذا هو الجانب الثاني في مسألة استلهام التراث حسب الطرح السابق. لكن أشكال التعبير أو الفرجة التي عرفها العرب إنما وُجدت في سياق حضاري آخر، ولخدمة أغراض ثقافية أخرى! لنجرّد السؤال: هل يكفي أن نستلهم بعض أشكال الفرجة التي عرفها العرب كي نصل إلى تحقيق مسرح عربي واضح الهوية؟ أيضاً أقول: لا. لنفرض أن هناك نصّاً عبثياً، أو نصاً لايقول إلا مجموعة من الهذيانات غير المترابطة، وأن مخرجاً متميزاً تناول هذا النص، فأدمج في إخراجه بعض أشكال الفرجة، كخيال الظل والمدّاح والحكواتي وشكّل نوعاً من السينوغرافيا الجديدة

والمبتكرة، فهل نعتبر هذا العرض بمثابة تأصيل للمسرح العربي؟ في رأيي، أيضاً لا. مثل هذا العرض يمكن أن يكون معرضاً لبعض أشكال الفرجة الفنية وإعادة اعتبار لها، دون أن تكون في هذا المعرض أو إعادة الاعتبار أية أهمية فنية. فمديريات حفظ وبعث وتنشيط الفولكلور قامت بأعمال مشابهة في ميادين أخرى، ولم يؤدِّ عملها بحال من الأحوال إلى تأصيل أي شيء. إن لم نقل إنها أفقدت الفولكلور هويّته الشعبية وضيّعت حرارته وقدرته على التأثير.

باختصار، قد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرّد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة. إن مايؤصّل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول. وفي سياق هذه العملية المركّبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا، كعناصر في البنية العضوية للعمل، لامجرّد تزيينات ملزوقة على العمل.

سؤال : **إذا اعتبرنا أن التعبير بوضوح وعمق عن سمات الإنسان العربي في ظرفه الحياتي في عمل مسرحي عربي ما، هو الذي يُكسب هذا العمل هويته الخاصة المميّزة، فهل استطعت في أعمالك أن تعكس شخصية هذا الإنسان العربي؟**

جواب : من يجرؤ على القول بأنه استطاع التعبير بدقّة عن إنسان هو بدوره يبحث عن هويته وسط إشكالية معقّدة، هي إشكالية التاريخ في انشطاره بين ماضٍ يصوَّر بأنه مشرق ومزدهر وبين حاضرٍ ممزّق ومُستلَب وحتى مُنتهك؟ في مواجهة واقعنا، أعتقد أني التقطتُ صورة من صور الإنسان العربي، هي التي هزّتني أكثر من سواها، أو التي وجدتُها ذات صلة وثيقة بمسرح يتوخّى التغيير. هذه الصورة التي هزّتني وانعكست بالتالي في أعمال هي صورة الإنسان العربي المهزوم والمقهور، والذي يتلمّس مع

هذا إمكانية أن يتفتح وأن يحمل قدره، لكنه لايجد حوله إلا الصعوبات والعراقيل. عراقيل سببها الوضع السياسي الذي يعيش فيه، والقمع المنظّم الطويل الذي خضع له، وشراسة القوى الخارجية التي تحاول هزيمته ومنعه من أن يتفتّح ويحمل قدره بنفسه. أعتقد أننا لو قمنا بجردٍ سريع لبعض مسرحياتي فسنجد مثلاً أن الفلاحين الذين يقتحمون خشبة الكذب في «حفلة سمر» هم بصورة من الصور الإنسان العربي. أي أنهم يمثّلون شريحة من شرائح هذا المجتمع العربي. وهنا من الضروري أن نتفق على أن الكلمات المعمَّمة، مثل كلمة الإنسان العربي، سائبة وغير محدّدة. فماذا يعني الإنسان العربي؟ هناك الإنسان العربي الحاكم، وهناك المحكوم، وهناك الغني، وهناك المسحوق، هناك الرافل بالنفط وفجور النفط، وهناك الذي يدفع عصارة قلبه لكي يستطيع الحصول على عمل عند أمراء النفط. في النهاية هناك شرائح اجتماعية، وهناك تكوين طبقي معيّن لايمكن أن نتغافل عنه عندما نتحدث عن الإنسان العربي. وفي ظني أن الفلاحين الذين يقتحمون الخشبة في «حفلة سمر» هم شريحة هامة في الوطن العربي. هم الذين كانوا أكثر دهشة وأكثر واقعية والأكثر تضرراً من الهزيمة. في هؤلاء الفلاحين يمكن أن تجد صورة من صور الإنسان العربي ذي تكوين اجتماعي وثقافي محدّد. وفي المثقف الذي يحاول أن يطرح الهزيمة عبر قراءاته وعبر ثقافته النظرية المسلوخة عن الواقع وعن الحياة اليومية لهذا الشعب، هناك أيضاً ملمح من ملامح الإنسان العربي. وفي «الفيل ياملك الزمان» يمثل زكريا صورة أخرى. فهذا الشاب الخطابي الديماغوجي الذي يستغل مأساة الجماعة لكي يمارس القيادة بصورة شعاراتية ومرتجلة، ويتحوّل حين يُخذل إلى

انتهازي يطلب رضا الملك وتزويج الفيل بفيلة كي تتناسل الفِيَلة. هذا النموذج يحمل ملمحاً من ملامح إنسان أو شريحة من شرائح هذا المجتمع العربي. تماماً كما أن المجموعة التي يعقد لسانها الخوف والتي تتفكك أمام أبهة القصر وأمام وجوه الحراس، في المسرحية نفسها، تشكّل بصورة أو بأخرى شريحة اجتماعية، وتقدّم ملحماً من ملامح الإنسان العربي. الإنسان الخائف الذي لم يمارس الديمقراطية إلا لماماً، والذي لايستطيع أن يتبنّى مشروعه بنفسه وبجرأة.

إن مسألة تبني الإنسان العربي لمشروعه بنفسه كانت أحد الهواجس الرئيسية بالنسبة لي. هذا واضح في «مغامرة رأس المملوك جابر»، التي كانت عبارة عن محاولة ـ ويجب ألا ننسى أن المسرح فن شرطي ـ لتقديم الأمور في حدودها القصوى. أي أن نقدّم تخاذل الجماعة الإنسانية حتى نهايته. وأن نقدّم العقلية المتخاذلة بكل تراثها، من الأمثلة الشعبية والحِكَم والمقولات، ثم نقدّم في مواجهتها أيضاً المحاولة المناقضة التي لَم تتبلور بعد في تيّار فعّال في المجتمع وقادر فعلاً على أن يمسك المبادرة. إنه مازال في حدود التعليم والتبشير، ولذلك يبدو في المسرحية غير مؤثّر، لأني أراه غير مؤثّر في الواقع. لكني مع هذا حاولت أن أعطي وجهتي النظر هاتين بُعدهما اللامتناهي، معتمداً في الحالتين على البنية الفكرية التي تحكم السلبي والإيجابي في مجتمع كمجتمعنا. ففي حين أن البنية الفكرية التي تحكم السلبي في مجتمعنا هي بنية متماسكة إلى حدٍّ ما، لأنها قديمة تاريخياً، وتعتمد على موروث واسع من الأمثال والحكم والحكايات، نجد أن الإيجابي غريب اللغة. إن نبرته مختلفة ومقولاته جديدة. إنها الآن تتشكل، تحاول أن تتبلور، وأن تكون فعّالة. لكنها لم

تستطع بعد أن تكون فعالة. ولذلك فهي ما زالت في حدود التعليم والتبشير وصدامها مع العقلية الأخرى يتم على المستوى الذهني أو الفكري فقط. ولايماريني أحد في أن تلك واحدة من مشكلات القوى السياسية التقدمية في الوطن العربي حالياً. فهي قامت على أساس من التبشير والخطابة، ولذلك لم يكن نفوذها عميقاً في الذهنية السائدة أو في الواقع الاجتماعي الموجود.

إن أبا خليل القباني هو ملمحٌ من ملامح الإنسان العربي. هذا الإنسان يقاتل. بمعنى أن نظرتي في النهاية ليست محكومة دائماً بالسلبية والخيبة. هناك مقاتلون في مسرحي. فالقباني هو مقاتل، ومقاتل عنيد. مجموعة الشباب المتنورين المحيطين بالقباني هم أيضاً مقاتلون. وحاولوا فعلاً أن يقلبوا مجتمعاتهم. وهنا أحبُّ أن أشير إلى أن المرحلة التي عالجتها مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» قد أعطتني السند التاريخي لانتصار الإيجابي. ففي تلك الفترة شبه الذهبية توافق الفكر التنويري مع صعود اجتماعي معين هو صعود البرجوازية الناشئة في مواجهة الإقطاع والفكر الديني المتخلف، وتحقّق انتصار سياسي لهذه البرجوازية الصاعدة، هو الذي انعكس في المسرحية بصورة أو بأخرى نَفَساً تفاؤلياً ومقاتلاً وقادراً على التأثير. صحيح لقد أُحرق مسرح القباني، وأوقفت تجربته، لكن القباني استمر، لكن المسرح استمر، لكن التيار التنويري استمر. وفي رأيي أن أبا خليل القباني هو أيضاً ملمحٌ من ملامح الإنسان العربي. وكما لاحظتَ لم تكن المشكلة في أي لحظة من اللحظات هي مشكلة البحث عن الأصالة عبر بعض التجديدات الشكلية. إنما هناك هاجس البحث في المجتمع عن مشكلات هذا المجتمع وإشكالياته، عن قضاياه، عن النماذج التي تتحكّم في سيرورته وفي حركته. ومن

هذه الأمثلة يمكنني القول بأنني حاولت تجربة بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية المجتمع العربي، وليس عبر طرح إشكالية الشكل، أو عبر استعارة الحكواتي، أو عبر خلق احتفال مسرحي تشارك فيه الصالة والخشبة. وحتى هذه المحاولة ـ الصالة والخشبة ـ أملتها عليَّ كما قلت آنفاً رؤية فكرية محدَّدة. كنتُ أتصوّر أن الناس في بلدنا عندما تتاح لهم الفرصة للتعبير عن أنفسهم، للتعلُّم على القول، وعلى التصويت، سيملكون تدريجياً الجرأة على إعلان الحقيقة، ومن ثمَّ القوة الداخلية للإمساك بقدرهم.

سؤال : رغم ما ذكرت فإن الكثيرين يأخذون عليك التركيز على ما هو سلبي وقاتم، بحيث لاتُفسح المجال لبارقة أمل، وأنك حتى عندما تقدِّم شخصيات تحمل سمات إيجابية إلى حدٍ ما، فإن الإمكانات المتاحة أمامها محدودة وبالتالي فإن طريقها مسدود، كالرجل الرابع في «المغامرة» وكزاهد وعبيد في «الملك هو الملك».

جواب : قد تكون كل هذه الملاحظات وجيهة، ولعلّ اجتهادي في هذا المجال لم يُصب تماماً. على الأقل هناك متفرجون خرجوا من العرض بمثل هذا الانطباع. إذن هنالك مشكلة. ولن أحاول هنا الردّ على هذه الانتقادات، لأن مجرّد صدورها يعني أن هناك إشكالية قائمة، ولايحلّها أن أردّ عليها، أو أن أفنّدها. ولكن قد تكون هذه مناسبة لشرح وجهة نظري بهذه القضية، التي تتلخّص في مسألتين:

١ ـ علاقة التسييس بالوعي.

٢ ـ ما اتفق على تسميته بالتفاؤل والتشاؤم في الأدب.

فيما يخص المسألة الأولى، كان مهماً بالنسبة لي دائماً ـ وُفّقتُ أم لم أوفّق، لكن هذا هو ما كنت أريده، ـ أن أبني وعياً، لا أن أعطي وعياً جاهزاً. وبناء الوعي يمكن أن يتم عبر عرض ما هو

سلبي، أي أن تُعلِّم عبر السلب. تأخذ عيباً من العيوب وتضخّمه وتُظهر عقابيله وآثاره، وتكون بذلك قد قدَّمت أمثولة أو درساً تطبيقياً لهذه الحالة. ويجب ألا ننسى أن المسرح في النهاية هو عملية جدل، وأن الخلاصة ليست فيما يُطرح على الخشبة فقط، وإنما فيما يتمخّض عنه الجدل بين الصالة والخشبة. لنأخذ مسألة مجسَّدة: في «الفيل يا ملك الزمان» صوّرتُ الناس سلبيين وخائبين، يتراجعون بمجرّد الدخول في رهبة السلطة. هنا قد يأتي ناقد ويقول: قف.. أنت ضد الجماهير. أنت تصوّرها بصورة سلبية، أنت تفتئت على الجماهير.. في رأيي إن المسألة هنا مجتزأة. السؤال المهم بالنسبة لي ليس هو: هل هذه الجماهير هي صورة الواقع أم لا؟ بل هو: إزاء هذه الصورة ماذا يكون ردّ فعل المتفرج؟ ومن عملية التفاعل هذه تنبثق في النهاية مقولة المسرحية. في تقديري إن رد فعل المتفرج هو إما الغضب أو التعبير العامي «والله خرجكون بتستاهلوا» وهذا موقف نقدي. وإما: «والله بالفعل الأمور كلها هيك، كلنا هيك». ردود الفعل هذه لو حلّلناها بعمق لاكتشفنا أنها إيجابية. إذن أين موضع السلب هنا؟ هل نكتفي بتحليل العمل كما يبدو ظاهرياً، أم بتحليله عبر العلاقة الجدلية بينه وبين المتفرج؟... إن مسألة إعطاء وعي جاهز كان بالنسبة لي دائماً مسألة سلبية. فنحن أجيالٌ وُلدنا وترعرعنا وبلغنا حدود الشيخوخة، ونحن نُعطَى وعياً جاهزاً قوامه مجموعة شعارات سحرية وكلمات وتعاليم شبه دينية. ولذلك، وهذا شيء طبيعي، في القمع المنظم، سواء كان هذا القمع في نظام رجعي، أو في نظام يدّعي التقدمية ـ وبرأيي أن القمع لايمكن أن يكون ذا طابع تقدمي ـ في ظروف القمع هذه لايمكن أن يُسمح للوعي بالنمو والتفتّح بصورة مستقلة

وحرة. لقد أُعطينا وعياً جاهزاً وبقينا خلال كل هذه السنوات ننهزم وينهزم هذا الوعي معنا. إذن في النهاية يجب أن يكون هناك شيء آخر. يجب أن نتعلَّم كيف نبني وعينا الخاص، لاكيف نبدّل وعياً بوعي، ولا كيف نصنع وعياً جاهزاً في أذهان الناس. يجب أن تتاح للإنسان إمكانية تأمّل مصيره وواقعه، تأمل ردود فعله هو إزاء الأحداث والواقع. أن تتاح له أيضاً فرصة أن يقيّم هذا الواقع، وأن يستنتج، إذا كانت هناك فرصة للاستنتاج، طرقاً أخرى للحياة ولممارسة الفعالية. هذا كان رأيي. وطبعاً لقد زدت اقتناعاً بهذا الرأي لدرجة أني قد آخذ على مسرحياتي أنها مازالت تحمل بعض آثار الوعي الجاهز، وأن هذه الآثار هي في النهاية شيء سلبي يجب التخلّص منه.

النقطة الثانية، مسألة التفاؤل والتشاؤم في الأدب، أرى أنها ترتبط بالنقطة السابقة. إذ أن الانتصار على خشبة المسرح هو تبسيطٌ للصراع، وهو جزئياً إعطاء وعي جاهز للمتفرج، إضافة إلى أنه ينطوي على مطامنة سلبية له: فهو يخرج من المسرح مرتاحاً. ثمة نصر ما. ولايغير من الأمر أن هذا النصر تمّ على مستوى الصورة الشعرية أو المسرحية. إن تفاؤل العمل أو تشاؤمه لاينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابية متفائلة أو سلبية متشائمة، وإنما يتم من خلال مُجمل العمل وبنيته. هل يسير هذا العمل نحوأفق مسدود تشاؤمي، أم أنه يشير إلى أن هناك أفقاً آخر، شرط أن تبدّلوا عاداتكم في التفكير والسلوك والنضال. وبهذا المعنى أرى أن هذه الأعمال إيجابية أكثر بكثير مما لو وُضعت فيها شخصيات متفائلة وبطولية تقلب معادلة المسرحية وتحقّق انتصارات على الخشبة، وتوزع انتصارات وهمية على المتفرجين.

مسرحياتي هذه كُتبت كلها في جوّ ضاغط من الهزيمة، وفي جوّ من الشعور بالانقباض والإحباط والرغبة في التغيير. إذن لم تكن المسألة هي أن نعكس الواقع فقط، كما هو، وإنما أن نحاول عبر عكس هذا الواقع أن نشير إلى آفاق أخرى، إلى واقع آخر يمكن الوصول إليه عبر التخلّي عمّا يقيدنا من سلبيات، ومن وعي زائف، وطرائق في السلوك متخلفة.

لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدّم وعياً جاهزاً. وكان هاماً بالنسبة لي أن أنقد وأحلّل وعياً سائداً، هو بالذات الذي يقود إلى الهزيمة أو إلى الاستسلام لها. ومن ناحية ثانية كنتُ ولازلت أعتقد أن العمل الفنّي غير مطلوب منه أن يحقّق الانتصار. وإن تفاؤل العمل إنما يكمن في الكيفية التي يطرح بها المشاكل، وفي الآفاق التي يطرحها أمام المتفرج. وبهذا الصدد أتساءل: هل كان كاتب كبير مثل بريشت مثلاً ضد الجماهير وضد حركتها إذ أصرّ في معظم مسرحياته على تقديم النماذج السلبية فقط، النماذج غير البطولية؟ طبعاً لا. ولكن هناك إمكانية لتقديم البطولة عبر تصوير غيابها. وهناك إمكانية لتقديم التفاؤل عبر تقديم الآلية التي يوجد فيها الإحباط واليأس والاستسلام. فلا يحدِّد إيجابية عمل أن يكون فيه «بطل إيجابي» وإنما بنيته وعلاقتها بالواقع ومدى ما تشير إليه من آفاق.

سؤال : لقد عُرضت مسرحياتك عدّة مرات وبصيغ إخراجية مختلفة سواء في سورية أو في البلدان العربية الأخرى، وحتى في الخارج، فهل شكّلت هذه العروض أو بعضها برأيك استمراراً لهاجس البحث والتجريب لديك، أم هل كان هناك تعارضٌ بين ما تريده من نصّك وما حققه العرض؟

جواب : هناك مشكلة جوهرية في أعمالي المسرحية. أنا أزعم أن هذه

الأعمال هي بمجملها محاولات بحث. ويمكنك أن تلاحظ بسهولة أنه لاتوجد مسرحية قد كَرَّرت بنية سابقتها. هناك محاولة دائمة للبحث على مستوى القول والشكل المسرحي معاً.

هناك أيضاً بقايا حلم قديم يتدخّل في كتابتي المسرحية. حلم العمل المشترك والجماعي عبر فرقة متجانسة. ولذلك تجد في كلّ نصّ هامشاً متروكاً للبحث وللارتجال، ويفترض سلفاً نوعيّة معيّنة من الممثلين، ونوعيّة معيّنة من المخرجين. المشكلة تنشأ عندما يحاول مخرج أن يقدِّم هذه الأعمال كنصوص تامّة، ودون أن يبذل أي جهد في البحث. إن محاولة البحث على مستوى الكتابة لاتكتمل، ولاتغتني إلا إذا وازتها تجربة بحث على مستوى العرض المسرحي، على مستوى الإخراج والتمثيل معاً. هذا للأسف لايتحقق دائماً. ولذلك وجدتُ في بعض العروض، أن الهامش المتروك للارتجال الذي يتضمّنه مشروع الكتابة الأول يتحوّل إلى هامش غث ورديء، إلى هامش مُغلَق، وبالتالي إلى هامش يُثقل العرض بدلاً من أن يفتح له نوافذ تهوية، ونوافذ تأثير جديدة على المتفرج. ولقد ذكرتُ سابقاً أن مسرحية مثل «مغامرة رأس المملوك جابر» حين تأخذ الكلام المقترح للمقهى على أنه هو النص الأساسي، وتحاول أن تقدِّم هذه الحوارات، التي كُتبت أصلاً كمشروع، بحرفيتها وفي مسرح مغلق، فتفرد زاوية من المنصة كتب عليها «هنا مقهى»، وتحولها إلى مقطع من النص المسرحي، مقطع متيبس ومغلق من الكتابة نفسها، فإن جزء المقهى يغدو شيئاً مفتعلاً ومثقلاً للعرض، بدلاً من أن يكون هو الجزء الحيوي منه... طبعاً لا أستطيع أن أطالب كل مخرج بأن يباشر تجربة بحث موازية

للبحث الذي قمتُ به شخصياً ـ سواء أخفقتُ أم نجحت ـ لكن ما أنا متأكد منه هو أنه في كل نص، هناك كمية من محاولة البحث، أساسية وجوهرية، على مستوى الكتابة وتجريب الوسائل وحتى على مستوى اللغة. ودراسة متأنّية للمسرحيات يمكن أن تكشف بسهولة محاولات التغيير في البنية، ومحاولات البحث في العلاقات اللغوية، ومحاولات العثور على روابط فرجة متنوعة وجديدة بين العرض والمتفرج.

وللأسف هناك مخرجون لايبذلون مثل هذا الجهد في التحضير للعرض، وإنما يتعاملون مع النص كأي نص عادي وتقليدي لايحمل كل هذه الهموم في اكتشاف أشكال تعبيرية جديدة، ولاينظرون إلى العمل المسرحي والكتابة المسرحية على أنها مشروع **لايكتمل إلّا بالعرض**، وإنما يأخذونه حرفياً ويقدمونه حرفياً. وفي هذه الحالة، غالباً ما يُساء فهم العرض وما يُساء فهم هذه الهوامش المتروكة للارتجال والابتكار.

معك حق. أنا أشعر بالخيبة وبالتعب عندما أرى أي مسرحية من مسرحياتي أخرجت بعيداً عني. أي أن يتناول مخرج عربي هذه المسرحية ويقدّمها. لماذا؟ لأن المخرج عندما لايتناول نصّي فعلاً على أنه مادة للبحث وللابتكار، فغالباً ما تكون النتائج مخيّبة، وأحياناً مزعجة. إلى أي حد يمكن أن يُعتبر هذا عيباً في الكتابة؟ أنا لا أستطيع أن أجزم بذلك. ما أستطيع أن أجزم به هو أني كنت أكتب وفي ذهني تجربة مسرحية متكاملة، جزء منها يخصني هو الكتابة، وجزء آخر يخص الآخرين هو مخرج مبدع وممثل مبدع ومجموعة تتكامل في بحث واحد. وهذا الهاجس ظلّ يلازمني طوال الفترة التي كتبتُ فيها تلك المسرحيات. وهذا لايعني بشكل آلي أن توفّر مجموعة تعلن نواياها الطيبة،

هو كافٍ بحدِّ ذاته لتقديم هذه الأعمال أو للنجاح في تقديمها. فمثلاً أنا كنتُ حاضراً في إخراج كل مسرحياتي في سورية باستثناء واحدة أو اثنتين.

وأكثر من ذلك قمتُ شخصياً بإخراج مسرحيتي «المملوك جابر» هذه المسرحية أخرجتها مرتين. في المرة الأولى أوقف العرض الذي كان برأيي جيداً، إذ توفَّرت فيه حرارة الممثل وعطاؤه وتفاعله. بعد سنة أعدتُ إخراجها مع العناصر نفسها ولكن في ظروف مختلفة أخرى، وكان العرض رديئاً جداً وغريباً عن المسرحية. هنا أترك جانباً مسألة الظروف التي أحاطت بالفرقة وأواجه المسألة من وجهة أخرى شخصية.

يجب أن تكون لديّ الشجاعة لأقول إني في الإخراج، لم أجد المعادلات الحركية والبصرية والأدائية لتجربة البحث الموجودة في الكتابة. ففي حين أنه كان في الكتابة **بحث**، كان في الإخراج تنفيذ. وهنا تبهت وتسقط مثل هذه المسرحية (وكم كان الفرق كبيراً بين إخراجي وإخراج الأسدي لها...). وهذا تكرّر مراراً، في كل مرة يتناول فيهاأحد المخرجين واحدة من مسرحياتي دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية. وكما قلتُ لك، لا أدري إلى أي حدّ أتحمل أنا مسؤولية ذلك كصانع للكتابة. لكن هذه الكتابة كانت جزءاً من مشروع ولم تكن مجرّد كتابة نص مسرحي.

سؤال : **بما أنك في مسرحياتك وعبر إطار تاريخي أو عبر أمثولة تراثية تقدّم وتعالج موضوعات معاصرة، فلماذا لم تتطرّق إلى معالجة شخصية معاصرة بهمومها المعاصرة وإشكالاتها المعاصرة في إطار معاصر راهن، في ظل صعود البرجوازية الصغيرة في غالبية البلدان العربية؟**

جواب : لا أعرف ما الذي تعنيه بـ «الشخصية المعاصرة في المسرح». الشخصية المعاصرة في المسرح ـ والمسرح فن شرطي مرتبط بتاريخه الخاص ـ هي ليست دائماً تلك التي تعيش بيننا في المجتمع حالياً. في تقديري أن جابراً وأبا خليل القباني، وزاهدة وعبيداً، في «الملك هو الملك»، هم شخصيات معاصرة. وفي تقديري أن الملك في «الملك هو الملك» هو شخصية معاصرة، بل معاصرة جداً. لعلك تريد أن تسأل لماذا لا أتناول «حدّوتة» واقعية من الواقع الراهن؟ هذه مسألة في رأيي محض شكلية. فالمسرحي يستطيع أن يكتب عبر غلالة التاريخ، أو أن يكتب عبر غلالة الأسطورة أو الحكاية القديمة. والمهم هو أن يكون فيما يكتبه معاصراً وقادراً على طرح إشكاليات الواقع الراهن بعمق ووضوح. لكن هناك في سؤالك شق يهمّني كثيراً، وهو مسألة البرجوازية الصغيرة. إن البرجوازية الصغيرة هي مشكلتي الجوهرية حتى على مستوى الكتابة بشكل عام. هذه الطبقة الأفعوانية المتملّصة دائماً من التعريفات، ومن المشروعية، ومن الفعل، والمتسترة دائماً بعمامة كبيرة من الألفاظ والإنشاء الكاذب والمراوغ، هذه الطبقة الانتهازية، التلفيقية التي ملأت التاريخ العربي المعاصر بالضوضاء وبالهزائم، هي من الصعوبة والتعقيد بحيث أني لم أستطع أن أكشف عنها في عملي. وإن مواجهتي لهذه الطبقة من خلال وضعها الملتبس ووضعي الشخصي الملتبس باعتباري بورجوازياً صغيراً ـ حتى ولو كنت أرفض شرطي كبرجوازي صغير، لكنه رغم ذلك يمارس تأثيره وضغطه عليَّ وعلى حياتي اليومية ـ في وجه هذا الوضع الملتبس من الجانبين والمعقّد، لم أستطع حتى الآن أن أجد التعبير لا الفني ولا الفكري المناسب لمواجهة هذه الطبقة، وبالتالي مواجهة هذه

الصيغة السائدة حالياً على مستوى السلطة والطبقة الاجتماعية المسيطرة. إن تبيّن نوعية الصراعات التي تقمعها هذه الطبقة، أو تفجّرها في المجتمع هي من التعقيد والتشابك بحيث أني لم أستطع حتى الآن أن أتميزها بجلاء ووضوح، وبالتالي أن أعبر عنها بشكل يريحني، أو بالصورة الفعالة التي أتمناها.

سؤال : إذا كانت الظروف المهيمنة حالياً، اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، لاتسمح بظهور وتفتّح وعي جديد غير جاهز، فهل بقي أمام المسرح دور يقوم به، دور تغييري مؤثّر وفعّال، أم أنه قد حان للمسرح أن يصمت؟

جواب : إن إشكالية البرجوازية الصغيرة، والتعقيد الذي وسمت به حياتنا المعاصرة، إضافة إلى هزيمة المشروع الذي كنا نحمله، وكنا نعتقد أنه بصورة أو بأخرى ممكن التحقيق ووشيك التحقيق، هذان العاملان، إضافة إلى بعض الأسباب الشخصية، هما اللذان أربكاني وجعلاني صامتاً كل هذه الفترة. قلت في جواب سابق إني كنتُ أتحاشى بقدر الإمكان أن أعطي وعياً جاهزاً. كنتُ أريد بشكل ما أن أُنمّي إمكانية تفتّح الوعي. وكنت أعتقد أن مسألة تفتيح الوعي ومايمكن أن يثمر منها على صعيد الواقع السياسي الاجتماعي هي بصورةٍ ما حركة تغيير قريبة أو كامنة في أفق منظور. كانت الراهنية بالنسبة لي مهمة جداً. والراهنية تعني أني لم أكن أغذّي أوهاماً بالنسبة لأجيال قادمة، وإنما كنتُ أكتب إلى جيلي، إلى الناس الذين أعيش بينهم، إلى هؤلاء الذين أعرفهم وأعرف مشاكلهم، وكان لديّ الأمل أنه بالإمكان تغيير هؤلاء. الآن تراجع هذا الأمل. وحين أنظر إلى الظروف الموضوعية التي نعيش فيها والتي أشرت إليها أكثر من مرة خلال هذا الحوار، فإني أعتقد أن المسرح لايستطيع أن يكون عامل

تغيير فوري وراهن. وإن على المسرح في هذه الحالة أن يتواضع، ويتخلّى عن أوهامه بفعالية سياسية مباشرة، وأن يندرج في إطار هذه الحركة التنويرية العامة التي يمكن أن تكون هي ملاذنا، وأن تكون أفق التغيير الأعمق والأشمل، الذي يمكن أن ينال حياتنا كلها. فاعلية المسرح الآن ليست في أن ينجز ثورة، أو أن يغير حركة التاريخ. هناك بعض المراحل الهامة في تاريخ الإنسانية، هي بالأصل مراحل ثورية، وفي منظور هذه المراحل تبدو التعبيرات الأدبية وبالذات المسرحية وكأنها أكثر فعالية. إنها تبدوو كجزء عضوي وإيجابي من ذلك المناخ الثوري الذي يسود تلك المرحلة من مراحل التاريخ. لكن، عمقياً وفعلياً. المسرح لايستطيع أن ينجز ثورة، ولايستطيع أن يغيّر التاريخ بشكل فوري وراهن.

إن فاعلية المسرح في تقديري الآن هي بالضبط ألا يشغل نفسه في التغيير الثوري والسريع. هي أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً، وأن يكون في الوقت نفسه، كما قلت وألححت على هذه النقطة، وسيلة جمالية توقظ في ذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق مختلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يعممها الفن والإعلام السائدين، وبالذات التلفزيون والمسرح التجاري. مع هذين الهدفين الأساسيين، ربما كان عليّ أن أضيف حالياً هدفاً ثالثاً، وهو أن يعود المسرح العربي، ويؤكد انتماءه إلى المسرح الإنساني. وفي هذه الحالة، فإن بوسع «ريبرتوار» متنوّع يضمّ مسرحيات من مختلف مراحل الإبداع المسرحي الإنساني، أن يساعدنا في تحقيق المهمّة المزدوجة. مهمة الإغناء المعرفي للمتفرج، وإثراء قدراته الجمالية. في هذه الحدود، أرى حالياً أن يركز المسرح جهده للوصول إلى فاعلية في مجتمعه.

سؤال : قال ماركس مرة إن الكوميديا الاجتماعية الناقدة تظهر وتكون فعّالة عندما يمر المجتمع بمنعطف حاسم من تاريخه. فإذا اعتبرنا المجتمع العربي حالياً يمر بمثل هذا المنعطف الحاسم والخطير، هل ترى على مساحة نتاجنا المسرحي، نماذج لمثل هذه الكوميديا الاجتماعية الناقدة؟

جواب : هذه النماذج بالمعنى الاجتماعي أو الوجودي موجودة لكنها ليست واضحة بعد، أو لم نستطع أن نلتقط ملامحها تماماً. نحن في منعطف ينعطف ثم ينعطف، أي أننا لسنا في منعطف تاريخي واحد. يمكننا القول إن هزيمة ١٩٦٧ كانت منعطفاً، ولكن ما تلاها هو أيضاً استمرار في الانعطاف. إننا في مرحلة تاريخية متفجّرة، وأحياناً شبيهة بالرمال المتحركة، مرحلة مليئة بالتضليل والكذب، وفي الوقت نفسه مليئة بالعنف والتحوّل المستمر. في مثل هذه المراحل تكون النماذج كالأقنعة، ويكون من الصعب، أن تميّز هذه النماذج، وأن تعالجها معالجة كافية. ربما كنّا على عتبة تمييز نماذج واضحة وذات سمات قوية فيها الشخصي وفيها العام، ولكن هذه المرحلة برأيي لم تتبلور بعد. ويمكن أن أجد تصديقاً وتدعيماً لكلامي في الرواية مثلاً.

فمن اللافت للنظر أنه في العقد الأخير ظهر إنتاج روائي متنوّع وغزير في البلاد العربية. ويبدو أن هذا طبيعي لأن الرواية في النهاية هي محاولة تأمل فردية للواقع، وهي لاتخضع لإشكاليات المسرح من حيث العرض والإنتاج وعلاقته بالسلطة. الرواية عمل فردي، ويستطيع أن يتملّص من الأحكام الحادة أو الجائرة التي يخضع لها المسرح. لو أخذنا الإنتاج الروائي في السنوات العشر الأخيرة مثلاً، فإننا لانجد صورة النموذج الذي يمكن أن يعبّر عن هذه المرحلة. يمكن أن نجد نتفاً وفتاتاً من الواقع، وبعض المواقف

التي تشي بالمرحلة. لكننا لانجد النماذج الفعلية التي تمثّل هذه المرحلة. لانجد نماذج مبنية بناءً جيداً، مكسوّة باللحم والدم، قادرة فعلاً على أن تساعدنا على معرفة المرحلة التي نعيشها والفترة التاريخية التي نجتازها. إنك لاتجد مثلاً نموذج أحمد عبد الجواد، الأب، في ثلاثية الكاتب نجيب محفوظ. لاتجد مثل هذا النموذج الواضح عندما نكون بصدد الروايات العربية التي صدرت في السنوات العشر الأخيرة. قد تجد بعض المواقف التي تعكس جوانب من هذا الواقع بإشكالياته وتفتته وتمزقه، ولكن من الصعب أن تجد النموذج الروائي المتكامل. وفي الغالب يكون البطل، في هذه الأعمال، هو الكاتب المثقف نفسه، وبالتالي يصبح هو العين التي تبصر هذا الواقع من خلال اختلاطه والتباسه، وليس من خلال نماذج معبرة وموحية. ربما سيختلف الموضوع من الآن فصاعداً. ربما بدأ نموذج هذا العصر يتلامح. ربما بدأ الطاغية يتخذ سمات النموذج الفرد. ربما أصبح السمسار يتكشّف عن نموذج العصر. ربما بدأ الثائر المكسور المخيَّب يوضح ملامحه عبر ضباب خيبته. ربما أُتيح لنا خلال السنوات القادمة أن نتبيَّن نماذج المرحلة، وأن نجد التعبير الملائم أو الأغنى عنها، بحيث يستطيع من يقرأ الإنتاج الأدبي العربي في هذه المرحلة فيما بعد، بعد نهاية القرن، أن يرى نماذج مرحلتنا في بعض إبداعاتنا الأدبية. ولكن حتى الآن مازالت هذه النماذج مشوّشة، غير واضحة، وغير مؤكّدة.

سؤال : **خلال ربع القرن الأخير ظهر على ساحة المسرح العربي العديد من التيارات والتجارب المسرحية المتباينة في مصادر مواضيعها وأشكالها وطروحاتها، وحتى في مواقفها الفكرية. منها ما أثّر ويؤثّر، ومنها ما طفا على سطح الحركة المسرحية كفقاعة صابون،**

ومنها ما لم تتبلور ملامحه حتى الآن. كيف تنظر الآن إلى هذه التجارب التي واكبتها منذ منتصف الستينيات تقريباً، وكيف تقيّم فعاليتها في حركتنا المسرحية؟

جواب : من الصعب الإلمام في مثل هذا الحديث بالتيارات المسرحية العربية التي تعاقبت، وظهرت في أكثر من بلد عربي خلال العشرين سنة الأخيرة. يمكن القول إن هذه التجارب قد خلفت نوعاً من التراكم الغني والمفيد لمستقبلنا المسرحي. هناك بحوث جادّة. هناك أعمال جادّة، وهناك هواجس جادة. وقد أغنت هذه التجارب تراثنا أو محصلتنا المسرحية بعدد من العروض أو الأعمال الهامة التي كانت بشكل أو بآخر معالم في حركتنا المسرحية المعاصرة. إلا أن مشكلة هذه التجارب إنما تنشأ حين تحاول أن تقدّم تعريفاً نهائياً للمسرح. هنا تبدأ الإشكالات. فلو حاولنا، أن نستعرض هذه التجارب من خلال تعريفاتها النهائية والقطعية للمسرح، فإننا سنجد على الفور، أن التعريف بحد ذاته يجمّد تجربة المسرح بشكل عام، وتجربة المسرحي الذي يقوم بهذا العمل بشكل خاص. فلو أخذنا على سبيل المثال مسألة **تأصيل المسرح عبر التراث**، وقد لامسنا هذه النقطة أكثر من مرة في هذا الحوار. فأنا أقول مثلاً إن استلهام التراث لايشكّل بحد ذاته تعريفاً لمسرح عربي أو تحديداً لهويته. وقد رأينا أن المسرح منذ نشأ كان يعتمد على حكايات سبقته، أي على تراث قصصي سبقه، وأن الروّاد الأوائل في المسرح العربي كان لديهم هذا الوعي واستلهموا التراث في عروضهم المسرحية الأولى: «أبو الحسن المغفّل» عند النقّاش و «هارون الرشيد وأنس الجليس» عند القباني الذي استلهم معظم أعماله من «ألف ليلة وليلة». إذن استلهام الموضوع بحدّ ذاته لايشكّل علامة أساسية أو هامة في

تأصيل المسرح. وهناك الجانب الآخر الذي تحدثنا عنه، وهو استلهام بعض أشكال التعبير والفرجة التي عرفها العرب في تراثهم القديم أو حياتهم الشعبية، واستخدام هذه الأشكال في عروض معاصرة. هنا أيضاً تعترضنا مشكلة، فقد تستلهم أنت شكلاً من أشكال الفرجة القديمة وتصوغ عبره عرضاً مسرحياً لايقول في النهاية إلا أفكاراً غيبية أو سلفية أو متزمتة أو يمينية. وفي هذه الحالة فإني أتساءل: أين التأصيل؟ إن مايحكم على العمل في النهاية، ومايحدد هويته، هو **العنصر الفكري** الذي استطاع المسرح أن يميّزه وأن يحدد عبره الانتماء إلى مجتمع ما وزمنٍ ما. وحين نضع مثل هذا المعيار، فإن كثيراً من التعريفات التي صاغها المسرحيون العرب بدءاً من تجاربهم ـ وقد تكون تجربة فردية أحياناً أو عدّة تجارب ـ سنجدها متهافتة وناقصة.

نأخذ مثلاً آخر، وهو تعميم وجهة نظر معينة في المسرح عبر شكل من أشكال الفرجة الشعبية، وهي **الحكواتي**. تبنّى هذا الاتجاه روجيه عساف وحاول أن يطوّره وأن يغيّر عبره علاقة الفن بالمستهلك، والبنى الداخلية للعمل الفني بحد ذاته، أي بنية التأليف وبنية علاقة النص بالممثل، والممثل بالمخرج، ثم علاقة العمل بالمستهلك الذي هو المتفرج. هذه التجربة مهمة باعتبارها أنجزت عملاً مسرحياً مؤثراً وجادّاً في مرحلة من مراحل تاريخنا المسرحي. لكنها تصبح إشكالية بمجرّد تحوّلها إلى تعريف يُطالب بتعميمه، ويُطالب بمحاكاته والحذو حذوه. ولنفصّل الموضوع: **أولاً**، استخدام الحكواتي ليس جديداً، وأصبح بشكل أو بآخر مبتذلاً في إنتاجنا المسرحي العربي. إذن، استخدام الحكواتي بحدّ ذاته، ليس عنصراً فريداً وكافياً للتعريف. إن أهمية تجربة روجيه عساف هي أنها ربطت الحكواتي بمشكلة راهنة وساخنة،

وبمشكلة سياسية وتاريخية حادّة وموجعة. لو كان الحكواتي يقصّ شيئاً آخر. لو كان يعرض عرضاً فولكلورياً لبعض مظاهر حياة حي شعبي أو منطقة ما، فإن النتيجة تصبح مختلفة تماماً. نجد إذن أن الموضوع بالذات، هو الذي استطاع أن يُسبغ على المقولات النظرية بعض السند المقنع، لكن الحكواتي ـ الشكل بحد ذاته لايستطيع أن يكون أساساً نهائياً للعمل المسرحي أو للهوية المسرحية. لنأخذ الجانب الآخر، وهو جانب طريقة العمل وإلغاء فكرة الممثل ـ المعلّم والمتفرج الذي يتعلم بصورة سلبية، أي العمل القادر على أن يفجّر لدى جمهوره طاقاته الإبداعية، وأن يشارك في عملية صياغة المسرحية في شكلها النهائي. هذا الطموح طبعاً هام ومغرٍ، وينطوي على حلم قديم متجدّد، هو أن يندغم الفنان بقارئه أو مستهلكه أو متفرجه، وأن يشكلا معاً فورة إبداعية متكاملة وواحدة. هذا الحلم راود الكثيرين، وأخص بالذكر هنا تجارب بعض الفنانين والشعراء إبان ثورة أكتوبر الذين حاولوا أن يلغوا الحاجز بين المتلقي والفنان، وحاولوا أن يفجّروا الجانب الإبداعي عند العمال وعند الطبقات الشعبية الأخرى. لكننا نجد أن هذا أيضاً هو حلم طوباوي، ومحكوم بشرطين على الأقل لابدّ من توفّرهما: الأول هو مناخ ديمقراطي حي، وقادر على أن يسمح بمثل هذه التجارب العفوية والغنية التي تمس كل جوانب الحياة، والثاني هو أن مثل هذه التجربة تحتاج أيضاً إلى مناخ ثوري يتيح للناس أن تتحمس للتجربة، وأن تندمج بها، وتحاول فعلاً أن تقدم إسهاماتها في هذا المضمار. وهذان الشرطان غير متوفّرين حالياً، مما يجعل التجربة وحيدة ومتفرّدة، ومن الصعب أن تكرّرها. أي أن نجعلها تعريفاً للمسرح، وأن نصل إلى القول: **هذا هو المسرح وماعداه ليس**

مسرحاً. وهنا يجب ألا نتوقف كثيراً عند اللغو الفولكلوري الذي يقول: نحن لانصنع مسرحاً، بل نناضل ونقاتل. فأنا أعتقد أن ظروف النضال والقتال تختلف في شرطيتها عن ظروف العمل الفنّي. إذ أن للعمل الفني شرطه، ومن يحاول أن يقاتل، لايعبأ بتحقيق الشرطية الفنية في عمله، ولايقبل أن يدخل الدورة التقليدية، التي يدخلها العمل الفني كعرضٍ ومكان عرضٍ واحتفال عرض. إن الصورة المثلى لمثل هذه التجربة هي أن ينحلّ الفن في الحياة اليومية إلى مجموعة أفعال وسلوكيات يومية. ولذلك فإن التملّص من الحديث عن المسرح، حين يحاول المرء أن يتناول هذه التجربة مسرحياً بالزعم بأن المقصود ليس عملاً مسرحياً بل عملاً نضالياً، إنما هو تملّص صبياني. لأننا في النهاية أمام عرض مسرحي يخضع وأخضع نفسه لكل شرطية العرض المسرحي من المكان إلى نوعية الجمهور إلى حضور المهرجانات والتسويق والدعاية، وإذن نحن مضطرون لمعالجته مسرحياً. من تحليل عناصر التجربة نجد أن نقطة وحيدة هي التي حقّقت للعمل أصالته أو تميزه، هي بالذات: **المضمون، الموضوع، المعالجة.** ماعدا ذلك وجدنا أنه مجموعة من العناصر الإشكالية التي يمكن أن نناقشها، وأن نكشف حدودها.

لنأخذ مثلاً آخر، وهو تجربة هامة أثّرت فينا كثيراً في عرضها «التحقيق» وهي تجربة «المسرح الجديد» بتونس. هي أيضاً رصيد غني انضاف إلى إنتاجنا وعملنا المسرحي. وهنا أيضاً طرائق العمل جماعية ـ والجماعية كانت دائماً بالنسبة لي العلامة الجوهرية في طموحي المسرحي، وهي أيضاً العلامة الجوهرية في مسألة «التسييس» التي طرحتها في المسرح ـ هي ذي مجموعة من المسرحيين استطاعت أن تحقق عرضاً متجانساً ومبنياً على

البحث الدؤوب في البيئة وفي العرض نفسه، وأنتجت عدداً من العروض المسرحية. هذه التجربة على أهميتها يبدأ إشكالها أيضاً، حينما تطرح تعريفاً واحداً ونهائياً للمسرح، كأن يقول واحدهم: «نحن ضد المسرح الذي يستقي مادته من التاريخ، نحن ضد المسرح الذي يستقي شخوصه من الماضي، نحن مسرح ينهل من الحياة اليومية ومشاكلها، وبدءاً من هذه المشاكل نصوغ عملنا الفني بما يتلاءم مع جمهورنا».

إن النهل من الحياة اليومية وأحداثها ولغتها وواقعها، واتخاذه مادة للعمل، إنما هو أيضاً مشروط بمستوى ومقدرة الفنان الذي ينهل منها. فؤاد المهندس مثلاً يزعم أنه ينهل من الحياة اليومية، وأنه يبني أعماله بدءاً من أحداث نابعة من صميم واقع المجتمع. إذن، مصدر الإلهام ليس هو الذي يمكن أن يحدّد هوية للمسرح. بل ما يحدد هوية هذا المسرح هو نوعية الاستلهام ونوعية المعالجة، والقدرة على الخروج من المألوف إلى ما هو عام وعميق وجدي. وتجربة المسرح الجديد التونسي لم تستطع الاستمرار أيضاً، لأن من صعوبات العمل الجماعي أنه متعذّر في غياب المناخ الديمقراطي والشروط الموضوعية في المجتمع لولادته واستمراره. وكذلك فإن استلهام الأحداث اليومية لايجعل من المسرح مسرحاً راهناً أكثر من مسرح آخر يستقي مادته من حكاية تاريخية أو قديمة. المعالجة هي التي تحدد مدى راهنية هذا العمل. العمق هو الذي يحدّد مدى أصالة هذا العمل. المعالجة العامة هي التي تضع الخط الفيصل بين الإسفاف وبين الإبداع المسرحي. إن مشكلة «المسرح الجديد» تبدأ أيضاً عند نقطة التعميم، حين يحاول أن يعمّم عمله كتعريف نهائي للمسرح.

إضافة إلى هذه الاتجاهات الثلاثة الهامة التي أعطتنا رصيداً

لحركتنا المسرحية، هناك مسألة أن يأتي مخرج ما فيأخذ نصّاً غير مسرحي من التراث فيمسرحه ويقدِّمه على الخشبة، مثبتاً طواعية النصوص العربية القديمة للعرض المسرحي، ومدغدغاً إحساس المتفرج بأن هذا هو المسرح العربي. وكانت ردود الفعل أحياناً حماسية للغاية، وأحياناً كانت تتسم بكثير من المبالغة، حتى قيل بعد عرض الطيب الصديقي لـ «مقامات بديع الزمان»: «الآن بدأ المسرح العربي»، طبعاً قيلت هذه العبارة مراراً أمام عروض أخرى. قيلت أمام «حفلة سمر» وأمام «الفرافير» ليوسف إدريس وأمام «سليمان الحلبي» لألفرد فرج وأمام «الزوبعة» لمحمود دياب، لكن تلك مسألة أخرى..ونعود لنتساءل: .. ما الجديد في تقديم المقامات؟ هناك مخرج مبدع متمكّن أخذ نصاً قديماً وطوّعه عبر وسائل التقنية المسرحية، من ديكور وموسيقى وإضاءة وتمثيل وإخراج وغيرها، وجعل من هذا النص عرضاً مسرحاً جميلاً، ويمكن للمتفرج أن يتفاعل معه. هذا عظيم. عرض أضيف إلى تراثنا المسرحي. لكنه لايمكن أن يكون تعريفاً للمسرح. فالنصوص ذاتها ليست مسرحية، والتقنيات المستخدمة لإيصال هذه النصوص إلى المتفرج، هي تقنيات غربية بحتة بكل شيء. وإذن لقد جاءت دهشتنا من عملية وهم، من دغدغة توق داخلي للأصالة وللاكتفاء الذاتي. توق لأن نجد في تراثنا القديم كل الأدب الذي نريد، كل الفن الذي نريد، وكل الإبداع الذي نتوخى. وعندئذ نظن وهماً أننا قد حللنا هذه المعضلة التاريخية الكبيرة، معضلة العلاقة بيننا وبين الغرب، معضلة التبعية الثقافية والاستقلال. وفي رأيي أن أهمية هذه العروض تكمن في أنها تلعب على نقطة الوهم هذه. وهي في النهاية لاتقدِّم مسرحاً يجيب على مسألة الخصوصية، أو تقدم تجربة يكفي أن نتعمّقها،

ونقفو آثارها لكي نصل إلى تيار يؤصل مسرحنا ويجدّده. فلو أخذ مخرج رديء نصاً للجاحظ وحاول أن يخرجه، أو أن يخلق عرضاً مسرحياً بدءاً منه، فقد نكره المسرح والجاحظ معاً. هذه الأعمال كانت علامات لأن الذين قاموا بها كانوا مسرحيين متمكنين، وعندهم هاجس مسرحي سواء من حيث البحث أو من حيث حل إشكالية المسرح. وهي هامة أيضاً لأنها قد دغدغت الأوهام أو الآمال حول إنجاز أصالة المسرح وتوضيح هويته القومية.

أخلص إلى القول بأن هذه التجارب وسعّت آفاق البحث أمام المسرحيين العرب، وأعطتنا رصيداً من الأعمال يمكننا حقاً الاعتزاز به. لكن مشكلة هذه التجارب إنما تبدأ حين تحاول أن تكون هي بالذات تعريفاً مطلقاً للمسرح. في النهاية ما يعرّف مسرحاً ما، في زمنٍ ما، وفي مجتمع ما، هو **القول الجديد** الذي يعكس حقاً هموم هذا المجتمع وهذا الزمن. وحين يوجد هذا القول فإن لدينا الحصافة الكافية للاعتقاد بأن هذا القول الجديد لابد من أن يبحث أيضاً عن صيغة فنية تستوعبه وتجلوه. لكنني أبـدأ من القول ذاته. وقد رأينا عروضاً مسرحية كثيرة تنطوي على **بحث جمالي** كبير وتشكل فعلاً نوعاً من الطلاق مع الذائقة الجمالية السائدة والسطحية، لكنها ظلت ناقصة. لماذا؟ لأنها لم تجد قولها الذي يميّزها تاريخياً في زمان ما وفي مجتمع ما.

سؤال : **مسألة العامية نوقشت كثيراً من قبل المسرحيين ومن قبل المسؤولين عن الثقافة، دون الوصول إلى حلٍ شافٍ بشأنها، طالما أننا مازلنا في الوطن العربي كله نعيش هذه الازدواجية اللغوية الحادّة بين لغة الحياة والواقع وبين لغة الأدب والفكر والإعلام. هناك الكثير من المسرحيين المعاصرين العرب الذين لجأوا إلى استخدام العامية**

لاعتبارها أكثر صدقاً وحميمية في التعبير عن الواقع، وهناك آخرون مازالوا يعتبرون أن النص المسرحي لايرتفع إلى مستوى الأدب إلا إذا كُتب بالفصحى. برأيك كيف يجب التعامل مع اللغة المسرحية ومن أي منطلق؟

جواب : اتفقنا على أن المسرح فنّ شَرطي. وإذا كان كذلك فلنعالج قضية المسرح، واللغة في المسرح، بعيداً عن تبسيطات الواقعية الرثّة. إذ دون هذه الشَرطية لانستطيع أن نقرّ على الإطلاق أن يتحدث البهلوان ونصف المجنون في مسرحيات شكسبير شعراً. ودون هذه الشرطية لانستطيع بوجه عام، أن نفهم، وأن نقبل، أن يَكتب أهمَّ ما في التراث المسرحي الإنساني شعراء وشعراً. طبعاً نشأت مشكلة اللغة مع ظهور الطبقات الشعبية الجديدة كمستهلك للمسرح. ومع ظهور الاتجاهات الواقعية الجديدة. لكن الواقعية في المسرح بالذات ليست الانعكاس المباشر والميكانيكي للحياة العامة. المسرح يستقي نماذجه من الواقع، لكنه يضعها في مواقف وآفاق شرطية بحيث لايصبح عيباً أن يتحدّث النادل بالفصحى لأنه نادل. قد يوجد العيب لأن البناء متخلخل وغير مُقنِع أو لأن الموقف سطحي وسخيف. لكن العيب لايبرز أبداً بسبب الفصحى.

وهنا ينبغي أن نقول إن هناك مستويات في العامية ومستويات في الفصحى. فكما أن الكلام بالعامية لايكفي لكي يضفي على الشخصية سمة واقعية، كذلك فإن الكلام بالفصحى لايمكن أن يكون حائلاً أمام أن يكون النموذج واقعياً. إذن، مادام المسرح شَرطياً ومادمنا بإزاء فن له خصوصيته، وله وضعيته، فعلينا أن نقبل أيضاً أن تكون له لغته المسرحية، أي اللغة الحية الديناميكية القادرة على تطوير الحوار والموقف. بهذا المعنى ليست المشكلة

في الفصحى أو العامية، وإنما في بناء المسرحية والمشاكل التي تعالجها. ففي اللحظة التي تكون المشكلة المطروحة فيها حية، ولها امتداداتها في الواقع الذي يعيشه المتفرج، فإن هذا المتفرج يجتاز حاجز اللغة بسهولة ويركّز انتباهه ويستوعب كل ما يُقال، دون أن يشعر بالبُعد أو بالمسافة بينه وبين القواعد اللغوية التي تضبط حوار هذا أو ذاك من الممثلين.

لي تجربة شخصية في هذا المضمار. حين قدمتُ مسرحية «الفيل يا ملك الزمان»، سألت عدداً من المتفرجين أثناء خروجهم من العرض عن لغة المسرحية، وتبيّن لي أن معظم الذين سألتهم لم ينتبهوا فيما إذا كانت المسرحية مكتوبة بالعامية أم بالفصحى. وبالتالي لم تكن الفصحى في المسرحية مشكلة من مشاكل التواصل. تكرَّر معي الأمر نفسه في «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، إذ لم تكن هناك أية مشاكل في التلقّي بين المتفرجي،ن وبين المسرحية التي كانت كلها مكتوبة بالفصحى.

أعتقد إذن أن الفصحى ليست مشكلة كلغة مسرحية، ويكون من الظلم أحياناً، بل ومن العقم أن تُطرح المشكلة مجرّدة. والمطلوب إزاءها هو الاختيار بين: العامية أو الفصحى. فكلتاهما يجب أن تُبحث من ضمن العملية ذاتها. أحياناً قد تكون العامية تزييفاً كاملاً لواقعية الشخصيات. فهناك مئات من المسرحيات المكتوبة بالعامية التي تزيّف السمات النموذجية للأبطال عبر السطحية والجري وراء التعبيرات السائدة أو ذات التأثير الآني. وهناك بالمقابل مسرحيات كثيرة تستخدم الفصحى، ومع هذا استطاعت بسهولة أن تخلق اتصالاً مباشراً مع المتفرج دون مشكلة لغة.

ومن جهة أخرى أعتقد أن على المسرح أن يشارك في هذا العمل

التنويري الذي تقوم به وسائل ثقافية مختلفة، والذي سيؤدي ذات يوم إلى امّحاء الفروق بين الفصحى والعامية. ومع محاولات الكتّاب حين يكونون واعين بهذه القضية، فإننا نجد أننا قادرون على استخدام مستوى من مستويات الفصحى، يتضمّن بشكل أو بآخر طريقة التعبير المحكية أو العامية.

وكما قلتُ في البداية: أسوأ شيء لمعالجة هذه القضية هي أن تُطرح مجرّدة وكخيار فقط بين العامية والفصحى. فما يحدِّد المشكلة، ويوضحها، هو جواب الكاتب على مجمل قضية علاقة المسرح بالجمهور، لامن حيث اللغة فقط، وإنما من حيث البنية والموضوع والمكان وكل جوانب العملية المسرحية.

بين مسرحيتي
«الملك هو الملك» و «رجل برجل»

نشر الدكتور أحمد الحمو في العدد السادس والثمانين من مجلة «الموقف الأدبي» مقالاً تحت عنوان: «الملك هو الملك أو الرجل هو الرجل بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت»، حاول فيه أن يكشف، أو يؤكد، عدداً من المطابقات بين مسرحيتي «الملك هو الملك»، وإحدى مسرحيات بريشت. ولأن المقال يرتب هذه المطابقات بصورة قسرية تصل إلى حد الاستخفاف بالقارئ والمسرحيتين معاً، فقد يكون مثمراً أن نناقش ماورد فيه، وأن نمحّص صحة مطابقاته.

إن المغالطات التي ينطوي عليها المقال لاتثير الالتباس حول مسرحيتي فقط، وإنما تثير التباساً مماثلاً وربما أكبر حول مسرحية بريشت ذاته، لهذا فإني أجد هذه المناقشة ضرورية. وسيكون بوسع القارئ أن يتابعها بوضوح وفعالية أكثر، بعد أن ترجم الزميل نبيل حفار المسرحية المذكورة، ونشرها في العدد التاسع من مجلة «الحياة المسرحية».

ولنتناول الآن مطابقات الدكتور الحمو بين مسرحية «الملك هو الملك»، والمسرحية التي سماها «الرجل هو الرجل»، واحدة بعد الأخرى.

مطابقة العنوان:

اختار الدكتور أحمد الحمو لعنوان مسرحية بريشت ترجمة «الرجل هو الرجل». وهذه الترجمة خاطئة نصاً، إضافة إلى أنها تناقض، في المعنى، مقولة المسرحية ومضمونها الجوهري. ففي الترجمة الفرنسية لمؤلفات بريشت

الكاملة، وهي ترجمة موثوقة ومدقّقة، العنوان هو Homme pour homme، وترجمته إلى العربية «رجل برجل»[1] أو «رجل لرجل»، لكن في كل الأحوال ليست «الرجل هو الرجل». والفارق بين الترجمتين ليس طفيفاً أو شكلياً كما قد يبدو لأول وهلة. بل ينّم عن فهم مشوّش لعمل بريشت. إن المقولة الرئيسية في المسرحية المذكورة هي أن الإنسان يمكن تغييره كلياً، أو هو في ظروف وخصائص معيّنة كالعجينة يمكن أن نصنع منها ما نشاء. وتقول الأرملة بيغبيك في المقطع الذي أورده الدكتور الحمو نفسه:

«ولكن السيد برتولت بريشت يبرهن أيضاً.
أن بالإمكان أن تصنع ما تشاء بالإنسان.
وهنا مساء هذا اليوم سنغيّر تركيب إنسان، وكأنه سيارة...»

وقصدُ بريشت في هذا المقطع واضح دون لبس. إنه يعارض التصوّر المثالي للإنسان كجوهر ثابت لايتبدل، ولايتغيّر. بتعبير آخر إنه يعارض مقولة «الرجل هو الرجل» التي تنطوي على معنى مثالي ينفي إمكانية تغير الإنسان. لهذا يحق لنا القول بأن ترجمة العنوان على هذا النحو تخون بريشت، وتشوّش الفكرة التي أراد أن يعرضها في مسرحيته.

وعلى هذا، فإن الدكتور الحمو يبدأ دراسته «الرصينة» بخطأ في ترجمة عنوان المسرحية، أو أنه يلوي عنق الترجمة كي تناسب المطابقات التي أراد ابتداعها قسراً[2]. وفي الحالين لايستطيع المرء إلا أن يغمغم: أية رصانة! لاسيّما وأن الدكتور الحمو واحدٌ من المختصين بالأدب الألماني، وواحد من الذين يترجمون بريشت إلى العربية. إن بريشت المسكين، والذي ولدته أمه في الغابات، لم يكن أبداً مسكيناً كما هو حاله في الترجمات العربية. وننتقل إلى المطابقة الثانية.

(١) اختار الدكتور عبد الغفار مكاوي، وهو واحد من أفضل الذين ترجموا بريشت إلى العربية، ترجمة «رجل برجل»، وأعتقد أنها أكثر الترجمات دقة.

(٢) من المؤسف أن الزميل الدكتور هاني الراهب تبنّى في نقال نقدي له، رأي الدكتور الحمو، وترجمته الخاطئة للعنوان، دون أن يدقّق في المسألة. حتى أنه لم ينتظر أن ينشر الحمو مقاله، بل اعتمد على حديث شفهي معه، وكتب مقالاً نشره في ملحق الثورة الثقافي.

مطابقة «الحدّوتة»:

لايشير الدكتور الحمو في مقاله إلى مصدر «الحدّوتة»، أو الحكاية في مسرحية «الملك هو الملك»، ويكتفي بهذه العبارة الغامضة التي ترد في بداية دراسته. «لكننا في مسرحية سعد الله ونوس، الملك هو الملك، أمام نوع جديد من التشابه لم نألفه في الآداب العالمية من قبل: اختلاف الشكل والتفاصيل فقط». لكن سياق المقال يوحي تقريباً بأن الحكاية في المسرحيتين واحدة، وما فعلته هو تعريب الأسماء والأمكنة وبعض الأحداث. وهنا يستغرب المرء، كيف يقرّر الكاتب هذه المطابقة أو يوحي بها على الأقل، وفي دراسة نقدية مقارنة، دون أن يجشم نفسه عناء البحث عن مصدر الحكاية التي بنيت عليها المسرحية، أو استمدت مادتها منها. فهل يعلم الدكتور الحمو مثلاً أن مسرحية «الملك هو الملك» مستمدة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة. الحكاية عنوانها «النائم واليقظان»، وقد وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة (طبعة المطبعة الكاثوليكية)، ويلخصها الدكتور محمد يوسف نجم في مقدمة مسرحيات «مارون النقّاش»(٣) على النحو التالي:

«هي قصة رجل اسمه أبو الحسن، يضيق ذرعاً بأحوال الدنيا وتقلّب الأصدقاء، بعد أن بدّد ماتركه له أبواه من مال وميراث، ويتمنّى أن يجتمع الأمر كله في يده، ولو ليوم واحد، حتى يقوّم المعوج، ويهدي الضال ويردّ من زاغ عن الحق إلى الطريق السوي. وتطرق أذني الرشيد هذه الأمنية، وقد كان يسير متنكراً ومعه سيافه مسرور، فيسارع إلى تحقيقها.

ويغري أبا الحسن بتناول طعام، دسّ له فيه بعض المخدّر، ولم يلبث غير قليل حتى زال أثر المخدر، فألفى أبو الحسن نفسه في قصر الخلافة، ومن حوله الوزراء، والخدم أمامه وقوف، ينتظرون أوامره ليحققوها. ويختلط الأمر على أبي الحسن، وينكر ما هو فيه من عزّطارئ، ويظن الأمر كله لايعدو أن يكون

(٣) راجع كتاب «مارون النقاش» سلسلة المسرح العربي ـ دار الثقافة ـ بيروت.

حلماً سعيداً. غير أنه يعلم أخيراً أنه أصبح الخليفة حقاً. وتحدث مفارقات كثيرة، تنتهي بأن يعيد الرشيد أبا الحسن إلى حالته الأولى، عن طريق المخدّر أيضاً. ويستفيق أبو الحسن من غيبوبة ذلك الحلم السعيد، ويذكر حياته القديمة ويصر على أنه الخليفة ويجادل أمه، ويضربها لأنها تحاول أن تعيده إلى رشده، وأخيراً يدرك ما كان من أحواله ويعلم أنه لم يستطع أن يحقق شيئاً من آماله وهو خليفة، فقد عاش هذه المدة القصيرة في ضجيج وصخب، تفرضهما مظاهر المُلك، وقد اختلطت عليه الأمور، فلم يستطع تمييز الخبيث من الطيب أو الزائف من الصحيح».

هذا هو ملخص حكاية «النائم واليقظان»، التي ألهمت كثيراً من المسرحيين العرب أعمالاً تتفاوت بين كوميديا المفارقات، وكوميديا الوخزات السياسية. وكان مارون النقاش أول من استفاد منها في وضع مسرحيته «أبو الحسن المغفل» التي قدمها عام ١٨٤٩ في بيروت. وأعتقد أن الدكتور الحمو، بعد قراءة الملخص السابق، لايماريني في أن حكاية «الملك هو الملك» مستمدة من ألف ليلة وليلة. وأن الصلة بينها وبين حكاية «رجل برجل» ما هي إلّا صلة واهية وثانوية جداً، إلّا إذا اعتقدنا أن بريشت استمد حدّوتة مسرحيته من ألف ليلة وليلة، وهذا ما لايدعيه أحد. لكن الدكتور الحمو يتحدث في عبارته الغامضة عن «اختلاف في القالب، وتشابه في الفكرة»، ولعله بذلك يعني التشابه في معالجة حكايتين مختلفتين أصلاً، والتشابه في الفكر الذي تتضمنه كلتا المعالجتين.

إذن فلننتقل إلى المطابقة الثالثة.

مطابقة المعالجة والفكرة:

يوحّد الدكتور الحمو الفكرة الأساسية في مسرحيتي «الملك هو الملك»، و«رجل برجل» ويختزلها بهذه الفقرة الوجيزة، والتقريرية، «تقوم مسرحية الملك هو الملك على فكرة أساسية هي استبدال إنسان بإنسان من خلال إبدال الثوب: أعطني رداء وتاجاً أعطك ملكاً. هذه الفكرة نجدها أيضاً في

مسرحية كتبها برتولت بريخت بين سنة ١٩٢٤ وسنة ١٩٢٦ بعنوان الرجل هو الرجل حيث يتم استبدال رجل برجل من خلال إلباس الثاني ثياب الأول».

ثم يضيف بعد تلخيص مسرحية بريشت، فقرة تقريرية أخرى تكرّر المعنى نفسه: «من هنا يبدو لنا جلياً أن الفكرة واحدة في كلتا المسرحيتين. ففي مسرحية الملك هو الملك يُعطَى أبو عزة المغفل تاج ورداء الملك ويتحول بذلك من مجرد مغفل إلى ملك. وفي مسرحية الرجل هو الرجل يعطى غالي المغفّل سلاح ورداء جرايا جيب المفقود ويتحول من مجرّد حمال إلى جندي نشيط يعمل في صفوف جيش الاحتلال البريطاني».

إذن فإن الدكتور الحمو يحدّد الفكرة الأساسية في كلتا المسرحيتين، بأنها استبدال إنسان بإنسان من خلال الثوب. لكن هذا التحديد لايقود للأسف إلا إلى فهم سطحي للعملين معاً، إن لم أقل إلى تسطيح العملين. فالفكرة الأساسية التي يميّزها، ويبني عليها مطابقته الجذرية، ما هي إلا حدث ـ رمز، بدءاً منه تتفارق الأفكار والاتجاهات. وقد رأينا أن حكاية ألف ليلة وليلة «النائم واليقظان» تضمنت هذا الحدث ـ الرمز، ثم مضت به في خطها الخاص. وهناك مئات الكوميديات وخاصة في القرنين السابع والثامن عشر، التي تغصّ بالأمراء والخدم المتنكّرين واستبدال الشخصية بأخرى من خلال الثوب. وإذا أردنا أن نأخذ مثلاً من المسرح المعاصر، فإن المبغى في مسرحية جان جينيه «الشرفة» ما هو إلا متاهة من المقاصير والمرايا، يؤمه الزبائن ليمارسوا أنواعاً من اللذات السرية عبر تقمص الشخصيات ـ النماذج. الملكة، القاضي، الأسقف.. الخ. ولإنجاز هذا التقمص الشبق يكفي ثوب، وبعض الطقوس، وعدد من الرموز...

وهكذا فإن استبدال إنسان بإنسان من خلال الثوب، ليس فكرة أساسية تطابق بين عملين، أو تجعل أحدهما منسوخاً عن الآخر، وإنما هو حدث ـ رمز، يتغير مضمونه ودلالاته، وفق الإطار أو السياق الذي ينمو فيه، ويتطوّر. ولكي

نخرج من متاهة المشابهات التي يُغرقنا فيها الدكتور الحمو، سنحاول الآن الإجابة على هذين السؤالين المحدّدين: بدءاً من هذا الحدث ـ الرمز (استبدال إنسان بإنسان) **ماذا أرادت كل من المسرحيتين أن تقول؟.** وما هي **الكيفية** التي اعتمدتها لإيضاح مقولتها؟

«رجل برجل» ونسبية الإنسان في العالم المعاصر:

إن التلخيص الذي أورده الدكتور الحمو لأحداث مسرحية «رجل برجل» لايُسعف القارئ كثيراً في فهم مضمون المسرحية، والقصد الذي رمى إليه بريشت من عملية تحوّل الحمّال غالي غاي إلى جندي فعّال في جيش الاحتلال البريطاني في الهند.

عام ١٩٢٧، وفي حديث إذاعي حول مسرحية «رجل برجل» قال بريشت(٤):

«.. إن عمارات نيويورك الشاهقة، والاختراعات الكبيرة التي أدى إليها اكتشاف الكهرباء لاتستطيع وحدها، أن تُلهب الشعور بقوة الإنسانية. لأنه، وهذه الظاهرة هي الأكثر أهمية، يتكوّن، وفي هذه اللحظة بالذات، نموذج إنسان جديد، وإن اهتمام العالم كله يتركّز حول تطوّر هذا النموذج الجديد من الإنسان. فالمدافع المتوفّرة حتى الآن، وتلك التي ستُصنع فيما بعد، كلها مصوبّة إما لتدميره أو للدفاع عنه. والبيوت المشيّدة أو التي ستشيد فيما بعد، وظيفتها إما اضطهاده أو إيواؤه. إن جميع المؤلفات الحية التي أُبدعت في عصرنا، أو لخدمة عصرنا، إنما ترمي إلى تشجيعه أو إلى إحباطه. وأي عمل يتجاهله ليس عملاً حياً، ولا علاقة له بشيء. هذا النموذج الجديد من الإنسان لن يكون على الصورة التي تخيّلها نموذج الإنسان القديم عن نفسه. إني أعتقد أنه لن يدع الآلات تسيطر عليه، وتُشكله، بل هو الذي سيسيطر

(٤) عنوان الحديث هو «رجل برجل»، ومنشور في مؤلف بريشت الضخم «كتابات حول المسرح» "Ecrits sur le Theatre" ed. L'arche.

عليها ويشكّلها. ومهما كانت ملامح وجهه، فإني أعتقد أيضاً، أنه سيكون له، وقبل كل شيء، وجه إنسان.

والآن، أريد أن أضيف كلمة حول كوميديا، «رجل برجل»، وأن أشرح لماذا مهّدتُ بهذه المقدمة عن نموذج الإنسان الجديد. من الواضح أن القضايا التي أثرتُها، لاأتعرض كلها، ولاأحل في هذه المسرحية.. إن ذلك سيتم في مناسبة أخرى. لكن قلتُ في نفسي، هناك أشياء كثيرة في مسرحية «رجل برجل»، وبصفة خاصة سلوك الشخصية الرئيسية الحمال غالي غاي، مايفعله، أو مالا يفعله، قد تدهشكم في البداية. وفي هذه الحال، من الأفضل إذن، أن تتخيّلوا أنكم لاتصغون إلى معرفة قديمة تحدثكم عن أنفسكم أو عن الذات الفردية، كما كان الحال في المسرح حتى الآن، وإنما تشاهدون نموذجاً إنسانياً من طراز جديد، قد يكون هو بالذات جَدٌّ ـ أو سلف ـ نموذج الإنسان الجديد الذي حدثتكم عنه. ويمكن الإعتقاد أنه سيكون مثيراً بعدئذ، أن تعاينوا هذه الشخصية، من وجهة النظر هذه، كي تكتشفوا، وبأدق صورة ممكنة، الطريقة التي تتصرف بها. ستجدون مثلاً أنه ـ أي الحمال غالي غاي ـ كذّاب من الطراز الأول، وانتهازي لايمكن إصلاحه، ويمكنه التكيّف مع أي وضع، ودون صعوبة تقريباً. يبدو أنه تعوّد احتمال الكثير من الأشياء. وأكثر من ذلك، فهو لايسمح لنفسه إلا بصورة جد استثنائية أن يكون له رأي شخصي (....) أنا أعرف أنكم تعوّدتم أن تعتبروا أي واحد لايعرف أن يقول لا، شخصاً ضعيفاً، ولكن هذا الـ غالي غاي ليس ضعيفاً، بل وعكس ماتتصورون، هو الأقوى. أو بتعبير أدق، يصبح الأقوى بالفعل، بدءاً من اللحظة التي يكف فيها عن أن يكون شخصاً له ذاته الخاصة. إنه لايغدو الأقوى إلا بامّحائه في الجماهير ـ ومن خلالها ـ»[٥].

إذن، ومن الفقرة الرئيسية التي اجتزأناها من حديثه الإذاعي، يمكن أن نحدد قصد بريشت في مسرحيته بأنه تقديم ودراسة نموذج جديد، بدأ يتكوّن في المجتمعات المعاصرة، هو بالذات النموذج الذي سيتوالد فيما بعد حشوداً

(٥) كل ما يرد بين معترضتين في سياق ترجمة أو استشهاد، هو إضافة لإيضاح المعنى أو تحديده.

نازية، لكنه أيضاً، وفي الوقت نفسه، هو الذي يمتلك كل إمكانيات التغيير الثوري مستقبلاً. إن بريشت يدرس هذا النموذج عبر التحوّل لأن هذا التحول هو بالذات شرطه، وهو حدود إمكانياته في تناقضها وإشكاليتها.

فالحمّال غالي غاي ليس أي شيء آخر إلا إمكانية التحوّل التي تعرضها المسرحية، منذ أن ترك زوجته، وذهب إلى السوق ليبتاع سمكة للغداء، إلى أن يصبح ذلك الجندي الدموي الذي يهاجم القلعة بضراوة وحش.

لن أعيد سرد الأحداث التي لخّصها الدكتور الحمو في مقالته، كما أن أي تلخيص لايعوض هنا عن توفّر النص الكامل. لكن سأحاول أن ألقي بعض الضوء على مغزى هذا التحول، والإشكالية التي ينطوي عليها.

يمكن باختصار وتعميم، أن نَصِفَ الحمّال غالي غاي الذي «يتحاشى المتاعب والمشاكل، وليست لديه أية عواطف جامحة» بأنه صورة نموذجية عن وضع الاستلاب في النظام الرأسمالي.

يقول الجندي جيس: «... في المصانع، أمام الأفران، أو أمام تقسيم العمل، ما من رجل كبير وآخر صغير» القامات متساوية، والنظام يقتضي هذا التساوي، لكي يستطيع تبديل العمال والمنتجين حسب مقتضيات قانون العرض والطلب. في مثل هذا النظام، الفرد مضطر إلى أن يتبدّل. وأن يبذل قصارى جهده لإرضاء الحاجات المتغيّرة للنظام، لأن تلك هي وسيلته الوحيدة كي ينقذ حياته، ويواصل العيش. إن غالي غاي، كما يقول بريشت، هو شخص يستطيع أن يتكيّف ودون صعوبة مع أي وضع مهما بلغت صعوبته. وهذا التكيّف هو بالذات إمكانية التحوّل أو التبدّل التي تنقذ الفرد من الهلاك. وإذا كان الحمال قد ترك نفسه ينساق مع الجنود، ويعير نفسه لهم في تقديم الصفّ فلأنه يريد ذلك. هو من جهة لايعرف أن يقول لا، وهو من جهة أخرى يأمل دائماً أن يصادف مكسباً في زاوية ما. لقد ساوم الجنود الثلاثة ببراعة على التعويض الذي سيقدمونه له بعد أن يقدم الصف. أُعلن النفير، وهم يهرعون إلى التفقد.

«**غالي غاي:** (يتوقّف على بعد خطوات من الباب) والبقشيش؟
أوريا: زجاجة ويسكي. هيا بنا.
غالي غاي: أيها السادة. إن مهنتي كحمّال تُجبرني أن أدقق الحساب في كل ظرف. كنتُ قد حسبت أنكم ستعطونني علبتي سيجار وأربع إلى خمس زجاجات ويسكي.
جيس: ولكن ستأتي لتقديم الصف معنا.
غالي غاي: طبعاً.
بولي: طيّب. علبتا سيجار، وثلاث أو أربع زجاجات ويسكي.
غالي غاي: ثلاث علب وخمس زجاجات.
جيس: ماذا؟.. منذ لحظة كنت تطلب علبتين.
غالي غاي: مادام الأمر كذلك، فإني أطلب خمس علب وثماني زجاجات. (نفير).
أوريا: ينبغي أن تسرع.
جيس: طيب اتفقنا شرط أن تأتي معنا في الحال»[٦].

وبعد أن ينتهي تقديم الصف، وتنتهي المهمة التي أوكلت له، كان يستطيع أن يعود إلى بيته وزوجته. لكنه يبقى آملاً أن يجد مكسباً أكبر، ولهذا عندما يفشل الجنود الثلاثة في العثور على رابعهم، وتصبح حاجتهم لبقاء غالي غاي مُلحة، يكفي أن يرموا في أذنه كلمة «صفقة» حتى ينقض على الفرصة. إنه يورط نفسه في صفقة فاسدة، ويعرف أنها فاسدة، فلا يبقى أمامه إلا أن يتخلّى وباختياره عن هويته الأصلية، ويصبح الجندي جيب بعد عملية تدريبية طويلة. إذن فهو يَستَلِب نفسه، أو على حد تعبير فالتر فايدلي في كتابه «بريشت»: «إنه يستقرّ في الاستلاب».

وقبل أن أمضي في توضيح هذه الفكرة أحب أن أتوقف وبشكل هامشي عند بعض المطابقات التي أجراها الدكتور الحمو. الأولى مسألة الثياب. فالرداء

(٦) مسرحية «رجل برجل» المشهد الرابع.

لايلعب عند بريشت إلاّ دوراً ثانوياً. وإلاّ كان ينبغي أن يتحول غالي غاي إلى الجندي جيب منذ بداية المسرحية، أي منذ ارتدى ثياب الجندي ليقدّم الصف، لكن هذا التحوّل في الواقع لايتمّ إلا بعد عملية معقدّة من الغواية والتورّط. إن الدكتور الحمو يقول: «ومنذ اللحظة التي يبدّل فيها غالي ثيابه يبدل شخصيته أيضاً». وهذا غير صحيح. ففي الحوار الذي ترجمناه، رأينا أن الحمال يساوم كحمّال بالرغم من أنه يرتدي البزة العسكرية. وإذا كان قد تنكّر للأرملة بيغبيك في نهاية مشهد لاحق، فمن قبيل الحذر، وخشية أن تناله متاعب من جراء فعلته. أي إعارة نفسه بدلاً من جندي غائب لتقديم الصف.

والثانية تتعلق باللعبة. يقول الدكتور الحمو: «كذلك تبدأ قصة استبدال الجندي الأصلي بجندي جديد في مسرحية «الرجل هو الرجل» على أنها مجرد «لعبة» اقتضتها ظروف طارئة وسهّلت لها بالظهور رغبة الجنود الثلاثة في أن يلهوا بمغفل من أمثال الحمال غالي غاي دون أن يكون لهذا الأخير يدٌ في ذلك». ثم يدلّل على رأيه بحوارات تجري بين الجنود والأرملة بيغبيك، إلى أن يقول: «وفي مكان آخر يقول الجندي ذاته: لايجوز في لعبتنا أن يهطل المطر بحال من الأحوال. مؤكداً أن ما يقومون به... ليس سوى لعبة». والحقيقة أنه ليس في مسرحية بريشت أية لعبة إلا تلك التي يورطون فيها الحمال بصفقة الفيل. فالجنود هم فعلاً في مأزق ورؤوسهم يحوم حولها التهديد. وإذ يطلبون من غالي غاي أن يقدم الصف معهم فإنهم لايلهون على الإطلاق، بل يبحثون جادّين عن مخرج من مأزقهم. وهم يصفون إلباس الحمال ثياب الجندي بأنه دعابة، إخفاء لمقصدهم، وهرباً من شكوك الأرملة بيغبيك. إن كلمة دعابة، أو فكاهة، لاترد في السياق أبداً بمعنى «اللعبة المسرحية». بل كإجابة ملتوية يراوغ بها الجنود ارتياب الأرملة التي تؤجرهم ثياب الجندي. في البداية يخبرونها أنه أضاع ثيابه في الحمام، وإذ يلاحظون أنها لم تصدقهم، يقول أحدهم بلهجة اعتراف مراوغ:

جيس: لن نخفي عنك شيئاً يا أرملة بيغبيك. المسألة كلها مجرد دعابة.

وإن المطر يمكن أن يفسد هذه الدعابة، لأن رابعهم مايزال مخبأ في صندوق جلدي يرقد في فناء المعبد البوذي. وإذا هطل المطر، فإن كهنة المعبد سيدخلون الصندوق، ويفتضح الأمر كله. ثم إن القول بأنهم يلهون بالحمّال دون أن يكون لهذا الأخير يدٌ في ذلك، لامعنى له في ضوء ما تقدَّم من تحليل. فقد رأينا أنه قبل الأمر طواعية، وساوم ببراعة على مكسبه منه.

إن الدكتور الحمو لايُخبرنا شيئاً عن هذه الملابسات التي تحيط ما سماه «اللعبة». فهو انسياقاً وراء رغبته في تنضيد المطابقات يجتزئ، ويبدّل كلمة دعابة أو فكاهة بكلمة «لعبة»، ثم يخفي معناها في السياق الذي وردت فيه. فهل يستطيع المرء بعدئذ أن يخفي امتعاضه من هذا الاستخفاف الرصين!

مع هذا، أنتقل إلى مطابقة ثالثة أود التوقف عندها قبل العودة إلى مسرحية بريشت. إنها المطابقة بين شخصيتي غالي غاي بطل مسرحية «رجل برجل»، وشخصية «أبو عزة» بطل مسرحية «الملك هو الملك» فهاتان الشخصيتان تُظهرهما دراسة الدكتور الحمو كتوأمين، ولكي نفهم كيف وصل إلى هذه النتيجة، علينا أن نعود إلى تحليله لشخصية غالي غاي. كيف فهمها، وكيف صوّرها لنا؟ يقول:

«يبدو غالي غاي في بداية مسرحية «الرجل هو الرجل»، إنساناً بسيطاً لايهمه من أمر العالم سوى طعامه وشرابه».. «كذلك فإنه محدود التفكير يسهل تضليله واستغلاله وهذا ما كشفه لنا لقاؤه الأول مع الأرملة بيغبيك. وقد حرص بريشت على إظهار هذه الناحية في تفكيره منذ بداية المسرحية فجعل زوجته تقول له في المشهد الأول متهكمة:

«أنت صاحب قلب ضعيف» معبّرة عن أنه ضعيف العقل والتفكير...

«ولذلك لم يجد الجنود صعوبة تُذكر في التغرير به واستغلاله لأغراضهم نظراً لضعف شخصيته وتفكيره (...) وغني عن الإثبات أن هذه الملامح في شخصيته تجعل منه توأماً حقيقياً لأبي عزة المغفّل في مسرحية الملك هو الملك».

وما علينا الآن كي نكشف سقم هذا التحليل، ونرى بالتالي أن مسألة التطابق ليست غنية عن الإثبات، إلا أن نقارن بين تحليل الدكتور الحمو، وما قاله بريشت نفسه عن هذه الشخصية، وهو أدرى بها. فغالي غاي حسب وصف بريشت، كذاب من طراز رفيع، وانتهازي لايرجى إصلاحه، وهومتكيّف بارع مع كل وضع. ويحذّرنا بريشت من الركون إلى عادات بالية في التفكير والنظر، والاعتقاد بأن هذا الذي لايعرف أن يقول **لا** شخص ضعيف. إن غالي غاي قوي. بل هو الأقوى بيننا.

إذن، كيف يستقيم بعد ذلك أن نصف هذا الشخص بأنه «محدود التفكير يسهل تضليله واستغلاله» أو أن الجنود لم يجدوا «صعوبة تُذكر في التغرير به واستغلاله لأغراضهم نظراً لضعف شخصيته وتفكيره». إن ما هو غني عن الإثبات هنا، هو تفاهة تحليل الدكتور الحمو لشخصية غالي غاي، وسطحية تناوله لها. من جهة، هو لم يتعدّ القشرة البرانية. ومن جهة أخرى، لم يفد إطلاقاً من تعليمات بريشت التي يزوّدنا بها لقراءة بطله[٧]. ولذلك ليس غريباً بعد هذا، أن يمضي على هواه، وأن يجعل من غالي غاي الذي يتكيّف مع أي وضع، توأماً لأبي عزة الذي لايكف لحظة عن عدم التكيّف مع وضعه كتاجر أفلس. إن «أبو عزة» يلجأ إلى حالة شبه هذيانية كي يجد بعض التوازن المفقود، في وضع لاييسر له واقعياً أي توازن. وهذه الحالة شبه الهذيانية، هي بمثابة «لا» ملتوية ومستمرة، يواجه بها محيطه وواقعه، دون أن تترتب على هذه المواجهة أية تبعات. وقد يكون مخيّباً للدكتور الحمو، أن نؤكد هنا بأن «أبو عزة» ليس مغفّلاً كما يبدو لأول وهلة. وهو يبتزّ خادمه بمهارة، مستعيداً في اللحظة المناسبة المسافة الطبقية «الوهمية» التي ترفعه فوق الخادم، وتساعده على التملّص مما يمكن أن يطلبه مقابل الخمرة.

(**عرقوب**: .. حصلتَ على مطلوبك، وبقي مطلوبي (...) سنتحدث

(٧) وتبرز فداحة هذه النقطة إذا علمنا أن الدكتور الحمو سيفرغ قريباً من ترجمة مؤلف بريشت النظري «كتابات حول المسرح»، وإننا نفترض دون شك أنه قرأ حديثه الإذاعي وترجمته أيضاً.

رجلاً لرجل ولن يصعب علينا التفاهم.
أبو عزة: بل سنتحدث معلّماً لخادم يا عرقوب (...)
عرقوب: (بغيظ) ضاعت الفرصة، ولكن أتساءل من هو المغفل بيننا؟)[٨].

ولو عاد الدكتور الحمو، وقرأ هذا المشهد بتأنٍّ، لوجد أن أبا عزة أشد براعة من عرقوب الانتهازي، المتكيّف، والذي يبحث في كل زاوية عن مكسب ما. فعرقوب هو المغفّل في نهاية الأمر لامعلّمه. وليس قصدي هنا الاستطراد في تحليل شخصيات «الملك هو الملك» لكن أحببت التوقف عند بعض المطابقات، والأخيرة بينها رئيسية، لأن الدكتور الحمو يعتمدها أساساً في دراسته المقارنة.

بعد هذه الإيضاحات، نعود لنتابع تحليل مسرحية بريشت. لقد قلنا إن «غالي غاي»، وهو سَلَف نموذج الإنسان الجديد، يستلب نفسه، أو «يستقر في الاستلاب». وهذه الوضعية مُقلقة ومُدانة، لكن بريشت يلاحظ، وبنفاذ بصيرة، أنها مع ذلك تنطوي على بعض الإيجابيات.

فالنظام الرأسمالي وهو يجرّد الإنسان من سماته وادعاءاته الفردية، يُجبره على أن يكتشف في الانتماء إلى الجماعة والاتّساق معها شرطه الجوهري. بهذا المعنى يؤكد ماركس أن الشخصية الفردية لاتتفتّح بالمعارضة البطولية للجماهير، وإنما بالاتفاق معها. وما فعله «غالي غاي» هو الرضوخ لإرادة جماعية، أو الاتفاق معها. وبمثل هذا الرضوخ والاتفاق يتم تبدّله، ويصبح الأقوى.

يقول بريشت في حديثه الإذاعي المذكور: «وإذا كان في نهاية المسرحية يستولي على قلعة حصينة، فلأنه فقط يطيع بذلك إرادة حشد كبير من الرجال يريد اجتياز المضيق الذي تحمي القلعة مدخله»... وهكذا، فإن حالة «الاستلاب» التي يستسلم لها غالي غاي بشكل مخيب ودنيء، تشتمل في طياتها على إمكانية خلاص. وهو خلاص ذو طبيعة ديالكتيكية، يتخطى

(٨) «الملك هو الملك» المشهد الثاني.

حدود الوعي الفردي. لأن معيار الفعل يصبح جماعياً. والفرد لايستطيع بمفرده أن يختار معنى لحياته. ولئن كان بريشت يقدم النموذج الذي يبغي دراسته من خلال إمكانية تبدّل سلبية، تظهر الإنسان هشّاً ومحروماً من أية أرض ثابتة، فعلينا ألا ننسى أن «إمكانية التبدّل» هذه، هي في التحليل البعيد ذات طبيعة مزدوجة. وغالي غاي ليس نموذج الإنسان الجديد الذي يتحدّث عنه بريشت بتفاؤل، بل هو جَدّه أو سَلَفه. صحيح أن تبدّل غالي غاي بمستواه المباشر يؤدي إلىتعبئة الجحافل النازية، إلا أن آليته توضح لنا في الوقت نفسه أن كل شيء متغيّر ونسبي. الإنسان والعالم، كلاهما قابل للتبدّل ومتبدّل باستمرار. «.. ماذا يقول كوبرنيك؟ ما الذي يدور؟ إن الأرض هي التي تدور حسب قول كوبرنيك، الأرض تدور، والإنسان يدور معها أيضاً. إذن ليس الإنسان في المركز «...» لقد برهنت العلوم الحديثة أن كل شيء نسبي. فماذا يعني ذلك؟. يعني أن الطاولة والمقعد، والماء، ولبّاسة الحذاء، وكل شيء آخر نسبي. أنت يا أرملة بيغبيك وأنا.. إننا نسبيون أيضاً. انظري في عيني يا أرملة بغيبيك، فاللحظة تاريخية. إن الإنسان هو في المركز، ولكن نسبياً»[٩]. إذن العالم نسبي، وكذلك الإنسان. وكما يغيّر الإنسان العالم، فإن العالم بدوره يغيّر الإنسان أيضاً. والعلاقة بينهما ليست مواجهة قاطعة وحادة، وإنما جدل مستمر، وتغيّر متبادل. وإذ يردّد بريشت أكثر من مرة فكرة هرقليطس عن الماء المتغيّر دائماً في مجرى النهر، فإنه يرمي للتعبير عن القلق أمام ضرورة الاختيار في عالم متغيّر فأفعالنا تتجاوزنا، ويمكن أن تتحوّل ضدنا. وبهذا المعنى تصبح قابلية التبدّل لدى الإنسان حرية. لكنها حرية تاريخية تكمن قيمتها الأساسية في موقفها من الواقع وحركتها فيه. فإذا أدركنا الإمكانيات التي يتيحها لنا هذا الوضع، ووعينا قدرنا الطبقي، أصبح ممكناً السيطرة على هذا «التبدّل»، وتوجيهه لصالحنا حتى يصبح حركة تقدم تاريخي. وفي فترة لاحقة، وبعد أن اكتمل انتماء بريشت الماركسي، لم يملّ

(٩) مسرحية «رجل برجل» المشهد الرابع.

دراسة وجوه هذا التبدّل، وتحليل العلاقة بين إنسانٍ وعالَم كلاهما قابل للتغير ومتغيّر باستمرار.

كذلك عاد في مسرحياته التعليمية إلى فكرة «الاتفاق مع الإرادة الجماعية»، وأبرز صورتها الإيجابية، وضرورتها في سياق النضال الثوري[١٠].هذا هو بإيجاز وتكثيف بعض ما أراد بريشت أن يقوله في مسرحية «رجل برجل»[١١]، التي تُعتبر مفصلاً رئيسياً في تجربته المسرحية، لأنها تشكل بداية اتجاهه إلى المسرح الملحمي. وقد اختار إطاراً لها الهند في الفترة التي كان جيش الاستعمار البريطاني يُخمد الفتن المندلعة. وهي بالذات الفترة التي تغنّى بها كيلينغ بقصائد حماسية عديدة. وقد استعار بريشت من هذه القصائد الجو السائد في الجيش البريطاني آنذاك، كما عارض شعرياً عدداً منها في أغاني مسرحيته، ولاسيما قصيدته عن «عربة ـ بار الأرملة يغبيك». ولاشك أن بريشت أدان بلذوعة وعنف الآلة الإمبريالية العسكرية. لكن هذه الإدانة هي الإطار الذي تجري عبره، وفي نطاقه، دراسة النموذج الإنساني الجديد الذي كان يتكاثر بالملايين عشية صعود الهتلرية النازية. وقد أوضحت الدراسة، كما أسلفنا، أن هذا النموذج ما هو إلا إمكانية تحوّل قصوى، وإشكالية أيضاً. أما الآلية التي استخدمها بريشت لإظهار هذا التحول وإنجازه، فإنها ما سمّيته سابقاً، الغواية والتوريط. وهي آلية لايلعب فيها الرداء إلا دوراً ثانوياً وشكلياً. إن عملية تحوّل الحمّال غالي غاي إلى جندي استعماري دموي، تستغرق، وحتى لو استثنينا مشهد تقديم الصف في بداية المسرحية، حوالي ثلث المسرحية. إنها تتم في خمسة مشاهد متلاحقة، رابعها ذو فقرتين. وهذه المشاهد المتعاقبة هي بمثابة الدورة التدريبية الشاقة والمحفوفة بالأخطار. إنها وكما يقول الدكتور الحمو أيضاً «عملية غسل دماغ» حقيقية. وهذه

(١٠) لنتذكر مسرحيات «الإجراء» و«الذي يقول نعم والذي يقول لا» و «أهمية أن نتفق»...

(١١) راجع في تحليل مسرحية «رجل برجل»: Lecture de Brecht - Bernard Dort, ed. Seuil.
وكذلك مقالنا: «بداية المسرح الملحمي عند بريشت»، البعث، ١٩٧٢/٢/٢٠.

العملية ليست منطقية فحسب، بل إنها ضرورية ما دام قصد بريشت هو عرض وتقديم نموذج إنساني في أقصى إمكانيات تحوّله. أما لو أنه قصد إلى تحليل بنية الجيش الكولونيالي، فإن مثل هذه الدورة التدريبية تصبح لغواً مضحكاً. لأن من المعروف، ودون تجشّم كل هذا العناء، أن بوسع أي إنسان، إذا ما أخضع لدورة تدريبية، حافلة بالإغراء والوعيد، أن يصبح جندياً فعالاً في هذا الجيش. تماماً كما يمكن لأي إنسان، إذا ما اجتاز دورة تدريبية مكثّفة، أن يُلِمّ بأصول الحكم، وأن يُصبح ملكاً. لكن الدكتور الحمو، وبسبب عدم استيعابه لما هو جوهري، في كلتا المسرحيتين، يوحّد في الدلالة والمضمون، بين تحوّل أبي عزة إلى ملك، وتحوّل غالي غاي إلى جندي، ثم يستنتج أن بريشت كان أكثر واقعية، والتحوّل لديه مقنع ومدروس، في حين أن «المشاهد لابد وأن يتساءل بإلحاح - أمام تحوّل أبي عزة - من أين هبط على هذا المغفّل السكير فجأة مثل هذا الحزم وهذه الحكمة؟». وواضح أن مسوّغ هذه المقارنة، وهذا الحكم، هو أن الدكتور الحمو يفترض أن الموضوع في المسرحيتين واحد، وأن آلية المعالجة واحدة، لكنها عند بريشت أكمل وأنضج. طبعاً لم يلاحظ الدكتور الحمو أن هناك فرقاً بين تحليل بنية السلطة في الأنظمة القائمة على الملكية (الملك هو الملك)، وبين دراسة نموذج مستَلَب، ويتمادى في استلاب نفسه بحثاً عن نجاة مؤقتة في مجتمع لايعطيه أي فرصة إلا بالتخلي عن «أناه» (رجل برجل). ولأنه لم يلاحظ هذا الفارق، فقد كان طبيعياً أيضاً ألا يلاحظ أن المعالجة ليست واحدة، وآليتها في السياقين مختلفة، وينبغي أن تختلف. وحول هذه النقطة سنلجأ إلى بريشت ذاته كي نبيّن فساد مقارنة وحكم الدكتور الحمو. ففي إحدى مسرحيات فترة نضجه، وهي مسرحية «إنسان ستسوان الطيّب» يكفي أن تبدل المرأة الطيبة المحسنة «شن تي» ثيابها وماكياجها حتى تتحول إلى رجل أعمال إسمنتي القلب، بارد العقل هو ابن العم المزعوم، «شوي تا». ترى هل تساءل الدكتور الحمو بإلحاح وهو يقرأ مسرحية «إنسان ستسوان الطيّب»، إذا كان قد قرأها: من أين هبط على تلك

المرأة الطيبة المرهفة فجأة مثل هذا الحزم في معاملة الذين حولها، وهذه الحكمة في تسيير شؤون حانوتها؟.. أم ترى، هل تخلّى بريشت عن واقعيته، وقوة إقناعه الباديتين في مسرحية «رجل برجل»، عند معالجته تحوّل بطلة ستسوان «شن تي»؟.. الحقيقة لا أدري إذا كان الحمو قد تساءل، لكن بريشت لم يتخلَّ، لا عن واقعيته، ولا عن قوة إقناعه. والمسألة كلها هي أن الموضوع والسياق في مسرحية «الإنسان الطيب» مختلفان، وهذا الاختلاف يقتضي بالضرورة معالجة مغايرة، وآلية تحول جديدة.

ومادمنا قد سقنا مثال تحوّل بطلة «الإنسان الطيب» إلى رجل أعمال، فسنفيد منه كبرهان إضافي على المنطلق الخاطئ الذي بنى عليه الدكتور الحمو دراسته، وأعني ما ذكرته في بداية هذا المقال من أن استبدال إنسان بإنسان، وهي الفكرة الأساسية التي تقوم عليها مسرحية الملك هو الملك، ومسرحية رجل برجل حسب رأيه، ليست فكرة أساسية تطابق بين مسرحيتين، بل هي حدث ـ رمز بدءاً منه تتفارق الأفكار والمعالجات. وإلا لكان علينا، انسجاماً مع منطق الحمو، ألا نجد في مسرحية الإنسان الطيب، وكذلك مسرحية أرتورووي، وشرفة جينيه، وحتى خرتيت يونيسكو، وعشرات المسرحيات الأخرى، سوى ترديدات لفكرة واحدة هي تلك التي نجدها في عمل بريشت الرابع «رجل برجل» ولا أعتقد، أن أحداً يغامر بإقرار مثل هذا الاستنتاج.

ولكن بعد هذا كله، ماذا تقول مسرحية «الملك هو الملك»، وكيف يتحول أبو عزة فجأة إلى ملك حقيقي يتصف بالحزم والحكمة؟.

الملك هو الملك، ولامخرج إلا التهام الملك..

أثناء تحليل مسرحية بريشت، وتصحيح معظم المطابقات التي يقتسرها الدكتور الحمو، لامستُ عدداً من جوانب المسرحية. ومادامت منشورة، ومتوفّرة في الأسواق، فلن أثقل على القارئ في تلخيص أحداثها، ولا في تقديم تحليل مسهب لكل شخصياتها ومقولاتها الفرعية.

سأتوقّف فقط عند بعض الأفكار الهيكلية التي تساعد على توضيح وتعميق التصحيحات التي أوردتها من قبل.

* في مستهل مسرحية «الملك هو الملك»، ملاحظتان صغيرتان تشيران إلى أن المسرحية ما هي إلا لعبة حضّرها، ويقود مجراها زاهد وعبيد. والمقصود باللعبة مسرحياً، هو أننا ممثلون، وأن ما نقدّمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع، واتخاذ موقف منه. إلا أن اختيار شكل اللعبة، له هنا وظيفتان إضافيتان. الأولى، هي أن الأحداث والشخصيات تقدَّم من وجهة نظرِ زاهد وعبيد بما يمثّلانه، لا من وجهة محايدة ولو شكلياً. وبالتالي فإن لكلٍّ واحدة من شخصيات المسرحية بُعدين. الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دوراً في أمثولة، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمّق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين. ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكوّنات النفسية ووحدة الطبائع، وهي لاتتقمّص الدور، بل تشخّصه. أما الوظيفة الإضافية الثانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين أيضاً في الأوهام الطوباوية، أو الأماني المجانية.

في الفاصل ٣ .. «نذكّر بأنها لعبة..» يقول عبيد وزاهد.

عبيد: ما من ملك يتخلّى عن عرشه إلا اقتلاعاً.

زاهد: ما من ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحاً[١٢].

ولاداعي لأن نكرر ثانية، بأن شكل اللعبة، وبهذا المعنى المسرحي، لم يُستخدم إطلاقاً في مسرحية «رجل برجل».

* يعلن زاهد في بداية العرض المسرحي: «الملك هو الملك... لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية». وبهذا الإعلان المباشر يكشف، ودون أي لبس، قصد المسرحية والموضوع الذي تتوخّى معالجته. ـ لنتذكر هنا ما قاله بريشت في حديثه الإذاعي عن مسرحيته،

(١٢) تعمّدتُ أيضاً تأكيد مسألة اللعبة من خلال استخدام اللغة بأسلوبية معيّنة.

ولنقارن بين موضوعي العملين - ما نعنيه بأنظمة التنكّر والملكية، هي المجتمعات الطبقية، ولاسيما البورجوازيات المعاصرة عسكرية كانت أم لا.. ولقد أخطأ الذي استدلّ من شكل الحكاية الخارجي على أن المقصود هو مجتمعات الاستبداد الشرقي، وبنى تقويمه للمسرحية على هذا الأساس.

فالأنظمة التي توخّيت تحليلها هي كما قلت ذات صفة أشمل. وقد انطلقتُ في تحليلها من استعارة مسرحية مركّبة، لها جانبها الرمزي العام، كما أن لها جانباً واقعياً يرتبط بأحداث الحكاية التي بنيت عليها المسرحية. هذه الاستعارة هي عملية «التنكر». وتاريخ المسرح يحفل، ولاسيما في كوميديات القرنين السابع والثامن عشر، بالأعمال التي تقوم حبكتها على تبادل الأدوار عبر التنكر. لكن ما يُلفت النظر في معظم هذه الأعمال، إن لم نقل فيها جميعاً، أن «التنكّر» كان يستخدم لتكريس الوضع الطبقي القائم لا لإقلاقه، أو التشكيك في شرعيته. كان الأمير يظل أميراً وهو متنكر في ثياب خادم. والخادم يظل يحمل ضعة ومجون الخادم، رغم أنه يرفل بثياب الأمير. كان المسرح أسير طبقة راسخة تموّله، وتحرّض قابلياته، وما كان يستطيع إلا أن يدافع عن قيمها، واستقرار الأرض تحت قصورها. أما في «الملك هو الملك»، فإني أعود إلى موضوع «التنكر». ولكن بمعنى مناقض تماماً. فهو لايُستخدم كمفارقة، مرماها تبرير الوضع الطبقي القائم، وتأكيد مشروعيته، وإنما كانحراف تاريخي شرس ودام. فالمجتمعات الطبقية ما هي إلا سلسلة معقدة من عمليات التنكر، تصل في ذروتها إلى التجريد المحض. هذا التجريد هو **الملك**، أو بكلمة عامة هو **الحاكم**. ونعني بالتجريد، أن الشخص في الذروة ينحلّ نهائياً في مجموعة رموز وعلائم. الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية... إلخ. وأن مأساة الحاكم تبدأ حين يتوهّم أن لديه إمكانيات خاصة وبمعزل عن رموزه. أي حين ينسى أن شرطه الحقيقي هو بالذات رموزه. ونذكّر هنا أن مأساة الملك في المسرحية قد بدأت تماماً حين ضجر، وحين ظنّ أن العرش له مقاس واحد هو مقاسه

كرجل. يقول: «وفي المساء أقهقه في وجوه الجميع، وأُعلمهم معنى أن يكون الملك على مقاس الرجل، والرجل على مقاس الملك».. كذلك حين عامل بالاستخفاف علاماته الملكية. والوزير يقول: «علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه». معنى هذا، أن الحاكم يبدأ انهياره حين يفتش عن وجهه، متمرداً على الانحلال في التجريد، أو الرموز المخصصة له.

(ـ أأنا مسحورا ولم يلحظ أحد اختلاف سحنته ووجهه.

ـ ليس للملك سحنة أو وجه).

والتجريد في ذروة السلطة هو في الوقت نفسه محصلة، ورمز لسلسلة عمليات التنكّر في المجتمع الطبقي. ولهذا ليس له أي هيكل أو فعالية بذاته، بل يستمدّ شكله وفعاليته من القوى التي يمثّلها، وأدوات السلطة التي يعتمد عليها. بمعنى أن هذه القوى، وهذه الأدوات تتكثّف في تجريد رمزي هو الحاكم(١٣).

أنا أعرف أن البعض قد يصف هذا التحليل بالميكانيكية. إلا أني تعمّدت هذه الميكانيكية، وبمثل هذا التطرف، في مسرحيتي لمعارضة التفسير الأخلاقي للتاريخ، الذي يحاول أن يستخلص من خلق ومزاج الحاكم معايير لفهم الأحداث، أو لتقويم المراحل التاريخية. ونحن نعلم، كم هي عديدة الأعمال التي صَوَّرت، وما تزال تصوّر صعود الفاشية مثلاً على أنها تدهور خُلقي، أو تَردُّ الكارثة كلها إلى تكوين هتلر النفسي.

وهناك جانب آخر يخص عالمنا العربي كان واحداً من حوافزي لكتابة «الملك هو الملك»، ودافعاً للتطرف في انتهاج هذه الميكانيكية. ففي السنوات الأخيرة ولاسيما بعد هزيمة حزيران، ظهر فيض من المسرحيات

(١٣) يجسّد الوزير الوعي النقي لهذا الوضع. وإن مقاربة شخصية الوزير من السرجنت كما فعل الدكتور، لهي مقاربة خرقاء تطمس معالم الشخصيتين معاً. فالسرجنت من حيث وعيه بوضعه يقف في الزاوية المناقضة للوزير.

السياسية التي حاولت فضح الأنظمة القائمة. ولكنها في هذه المحاولة كانت تكتفي بنقد الأجهزة، أو بكشف فساد كبار المسؤولين الذين يتحلّقون حول «الملك». إن الداء يكمن في الحاشية. أما «الملك» فأقصى حدود خطئه، إذا كان يخطئ، هو غفلته عما تقترفه الحاشية. معظم هذه المسرحيات يتوقّف دون أن يصل إلى الجوهري. ومرد ذلك، إما قصور وعي الكاتب السياسي ـ فهو يقف في تحليله للأنظمة وإدانتها عند مستوى أخلاقي بحت (فساد بعض الموظفين.. تمادي الأجهزة.. إلخ)، ويعجز عن تجاوزه إلى المستوى الأيديولوجي العلمي ـ وإما أن الكاتب يحاول مداورة الرقابة. لكن الرقابة، ومهما كانت شرسة، لاتبرّر الخطأ الفكري. فالحاشية هي الملك الحقيقي. أو كما قلتُ سابقاً، ليس الملك سوى تجريد رمزي تتكثّف فيه قوى النظام وأدواته. وهو لايستطيع أن يكون عادلاً، ولا رقيق القلب، ولا كريماً بمعزل عن، وفوق، تلك القوى والأدوات. إن قَدَره هو أن يعي شرطه كتجريد رمزي لها، وأن يحافظ عليه. دون ذلك، مصيره أن يُخلع، ويُلقى في فجوة النسيان أو الموت.

في هذا المنظور، لايمكن في الأنظمة الطبقية، إدانة الحاشية وتبرئة الملك، وكما أن تغيير بعض أفراد الحاشية لايحل مشكلة الواقع السياسي، فإن استبدال الملك بملك هو أيضاً لايغيّر شيئاً جوهرياً في الواقع، ما دام النظام ذاته باق. والقول بأن تأثير هذه الفكرة علي المتفرج في الواقع الراهن هو إحباط عزمه على تغيير الأنظمة القائمة، لأن الآتي لن يكون أفضل من الراهن. لايستقيم إلا إذا تعمّد القائل إغفال البديل الجوهري الذي تطرحه المسرحية. وهو تقويض نظام التنكّر والملكية بالتهام ذروته ورمزه، أي الملك. فليس المهم بعد أن نغيّر الملك، بل أن نلتهم الملك. وهذه العملية الطقسية، التي ربما بدت حلاً مُقحماً على الحكاية، هي محصلة طبيعية، ما دام المجتمع يُعرض كسلسلة من عمليات التنكر، تصل في الملك شكلها الأقصى. إن طقس الالتهام هو بالضبط، الاحتفال الذي يتيح لنا أن نتقاسم الملك،

ونتوزّع دلالاته. أي أن يصبح كل منّا الملك في مجتمع بلا طبقات، وبلا تنكّر(١٤).

ذلك هو الجانب الرمزي في استعارة «التنكّر». إلا أن لهذه الاستعارة كما أسلفت جانبها الواقعي.

* كل شخصيات المسرحية، وتفترض اللعبة أنهم عناصر أو رفاق في جماعة واحدة، تحيا، وواقعياً، ثلاثة مستويات من «التنكر» ذات طابع جدلي. **الأول** هو الوضع الطبقي غير الشرعي الذي تقاسي منه. والمدخل يتضمّن أكثر من إيماءة إلى هذا الوضع. فهم جماعة من سواد الناس لم يترك لهم النظام إلا أن يتحايلوا على الفقر باللعب والوهم والحلم، كذلك ثمة إشارات عديدة في حوار زاهد وعبيد، وفي عمل زاهد كحمّال. وإذا كان المجتمع «فئات كثيرة.. كل منها يعيش متنكراً في ثوب ودور، بعضها تنكّر ليحكم ويسود، وبعضها فُرض عليه التنكر ليخدم ويُضطَهَد» فإن مجموعتنا هي من هؤلاء الذين فُرض عليهم التنكّر لتخدم وتُضطَهَد. أما مستوى التنكّر **الثاني**، فهو التخفّي الذي يفرضه نضالهم السري لتقويض مجتمع التنكر. (هم يُمعنون في الإرهاب، ونحن نمعن في التنكّر. ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المؤاتية، لانبكر ولانتأخر) والتنكر هنا شرعي وإيجابي، يستعير من التنكّر الآخر عنفه وتنظيمه، لكي يجهز عليه، وينهي لاشرعيته. بعدئذ، تأتي اللعبة، وهي مستوى التنكر **الثالث**، كعملية جدلية بين المستويين الآخرين. فاللعبة هي الدرس، أو هي عملية التوعية التي لايتحقق النضال دونها، ولايشتد إلّا بها. وقد فات معظم الذين

(١٤) يورد روجيه كايوا في كتابه «الإنسان المقدس» مثالاً موحياً عن الاحتفالات الإباحية التي كانت تقوم بها شعوب جزر «ديجي» عندما يموت الملك. فموته كان يعني موت السلطة، وسقوط كل القوانين والشرائع. ولذا كانت تلك الشعوب تقيم احتفالات عامة تبيح فيها كل شيء، متخطّيةً جميع السلطات والممنوعات، ومتقاسمة كل الملذات التي يوفرها مثل هذا الوضع المشاعي. طبعاً كانت الاحتفالات تستمر يوماً أو يومين، ثم يعود النظام فيستتب مع جلوس الملك الجديد على العرش. إن هذه الطقوس التطهيرية، والمتلازمة مع موت الملك، أو مع التمزق المؤقت في هرم التنكّر، لهي عميقة الدلالة في مناخ الاستعارة التي استخدمتها مسرحية «الملك هو الملك».

تناولوا المسرحية بالدراسة والنقد ملاحظة هذا التركيب الجدلي، ولهذا ركّزوا على ضعف الخط الذي يمثّله زاهد وعبيد، واعتبروا أنهما شخصيتان لاتكتملان، وفعل لاينمو. لكن هاتين الشخصيتين ما هما إلا الراوي أو المنظم، ونموهما غير مطلوب إلا في حدود قيادة اللعبة واستخلاص عِبَرها. إن الفاصل الذي يقدمهما كمناضلين، ما هو إلا مشهد إخباري يوضح في أي سياق تتم هذه اللعبة، والغرض منها. فعملية التوعية، وتحليل بنية السلطة، هما فعلهما الثوري الذي يمضي حتى غايته. وفي بعض مراحل النضال، التعليم ليس ضرورياً فقط، وإنما هو فعل حقيقي لازم وملازم لإنجاز الثورة. إن هؤلاء الذين يقدمون اللعبة، يتعلّمون ويعلّمون في آن واحد. وهم لايحلّلون السلطة فقط، وإنما يتناقشون أيضاً حتى ولو كان هذا النقاش مضمراً.

وأحاول الآن الإشارة بشكل سريع إلى بعض دلالات اللعبة.

* في ضوء تحليلنا السابق لحقيقة «الملك» في الأنظمة الطبقية، يكفي أن تتوفّر بعض الشروط، وأحياناً الشكلية، كي يتغير الحاكم. فإذا نسي شرطه كتجريد انزلق إلى نهايته. وهذا بالضبط ما فعله الملك حين استهتر بردائه وتاجه. إن الوزير يشير صراحة إلى أن الجولات التنكرية هي بمثابة فجوات زمنية، الملك والوزير خلالها، ليسا ملكاً ولا وزيراً. وإذا كان أبو عزة قد استطاع بسهولة أن يصبح الرداء والتاج، فلأنه مازال ينتمي فكرياً، ورغم إفلاسه، إلى طبقة الثراء والسلطة. في المونولوج الذي يخاطب فيه خصومه يقول: «بعد الوجاهة وبحبوحة العيش، سقطتُ إلى درك العوام من الناس، وأُجبرتُ على معاناة العسر والعيش كالرعاع في عوز وفقر. كان مكاني بينكم، وضُقتم بي. تناهبتم المكان، وألقيتموني إلى الهوان». وخلال لعبته الملكية مع عرقوب إشارات عديدة إلى هذا الانتماء. ولأنه من جهة ثانية يحيا حالة من تفكك الهوية تتيح له بيسر أن يصبح التجريد الملكي، ويندمج في رموزه. ولولا أني أطلتُ لكنتُ عدتُ وحلّلت بتفصيل دقيق، مدى الاختلاف بين شخصيتي أبو عزة وغالي غاي، لكنني أنصح الدكتور الحمو

بأن يعود، ويقرأ بإمعان المشهد الثاني. ولاشك أنه سيجد، وعلى ضوء وصف بريشت لبطله، أن عرقوب هو الذي يحمل بعض سماته لا «أبو عزة». وعرقوب في المسرحية يظلّ الخادم، ويخسر كل شيء.

وتغير الملك مع استمرار النظام هو حدث عابر أو «انقلاب عسكري» ثانوي الأهمية، وإن هذه الدلالة لاتبرز بكل أبعادها إلا إذا تحوّل أبو عزة فجأة إلى ملك. إن أي تمهيد أو تدريب يضعف الدلالة، ويربك جلاءها.

* في الفترة التي تشتد فيها التناقضات في المجتمعات الطبقية، وتنمو حركة النضال، من الحتمي والطبيعي أيضاً، أن يزداد الإرهاب، وتتوسّع السلطة في استخدام القمع. وهذه المقولة هي واحدة من موضوعات نقاش الجماعة، عبيد يعلنها في الفاصل الأول: (ليس أمام النظام الآن حتى لو تغيّر الملك إلا طريق وحيدة ممكنة هي الإرهاب).. واللعبة تبرهن على هذه المقولة. وإذا كان أبو عزة يمعن في الإرهاب فلأنه ينفّذ حتمية سياسية. إن آلة الدولة هي التي تتكلم، وتصيح، وتمسك البلطة. ولو أن الملك ظلّ إلى الغداة ملكاً، لفعل فعل أبي عزة. في الفاصل الرابع يقول عبيد: «الذي يريح الآن مؤخرته على العرش يبدو أشد حزماً. والذي تفتش مؤخرته عن العرش كان حازماً. وعاجلاً أم آجلاً كان سيزداد حزماً. أصبحت الظروف تحتّم لحماية عرش يتزعزع، أن يحزم الملك ويقمع».

وهذه المقولة كانت ستظل صحيحة، حتى لو حافظت على خط الحكاية الأصلي. أي أن أعيد الملك الأصلي إلى عرشه، وأبا عزة إلى بيته. لأن الملك بعد أن تطلع إلى المرآة، وعرف بُعده وشَرطه كان سيتحوّل طاغية أعتى. وهو يصرخ في قمة انهياره: «سأكسر كل المرايا، وسأذبح الجميع.. الجميع بلا استثناء. كل شهود اللعبة. كل الذين اشتركوا فيها. كل الذين شاهدوها..الجميع..الجميع». والحقيقة هذا ما يفعله أبو عزة في نهاية المسرحية حين يُشهر البلطة ويمنع اللعب، والوهم، والحلم. إن حتمية واحدة هي التي تتكلم، وهي التي تتصرف. وهذه الحتمية هي الهوية الملموسة، أما

الملك والملك، الأول والثاني، الثاني والأول، فيمكن باستمرار، ومكررين اللعبة مرة ومرة، أن نغير أحدهما بالآخر وتبقى الحتمية واحدة لاتتغيّر. هنا ليس الجذري إبدال هوية بهوية، وما من إبدال حقيقي، بل إبراز تلك الاستمرارية الطاحنة التي هي وحدها حقيقية وملموسة[١٥].

* مايحدِّد درجة استلاب الفرد هو قدرته على كشف التنكّر. فأم عزة لاتستطيع أن تتعرّف على زوجها ولا على خادمها، بينما ترتعش ابنتها، وهي أكثر وعياً، إذ تكاد تتعرّف عليهما. أما عرقوب الانتهازي، فإنه يَستَلِب نفسه بنفسه. لقد حاول أن يقفز فوق حقيقته الطبقية، أو أن يتحايل عليها، فخسر كل شيء. وحتى في النهاية، عندما يبيع رداء الوزير بعملة زائفة، يعجز عن استنتاج أن الرداء هو الملك، وأن الرداء هو الوزير أيضاً. وفي الضفة الأخرى، يمثل ميمون والسياف وفرقة الإنشاد وحتى الملكة التي لاتظهر، حالات استلاب خطيرة. لأنهم، وهم المُستَلَبُون ـ بفتح اللام ـ يَستَلبُون الآخرين، أو يدعمون وضع الاستلاب بشكل عام. وسيحصد الشهبندر والإمام ثمار هذا التدعيم، ويجذّرانه بعبارة قاطعة ومطمئنة: «لقد أصبح «الملك» ملكاً أكثر».

* * *

تلك هي بعض الأفكار الهيكلية التي أردتُ طرحها في مسرحية «الملك هو الملك»، فهل هي الأفكار، التي طرحتها مسرحية «رجل برجل» كما سبق وحلّلناها؟ إن مطابقات الدكتور الحمو، وقد بيّنت ما هو مهمّ فيها، لاتفعل إلا إثارة تساؤل آسف عن مدى استيعابه للعملين ورصانته أيضاً!

وهو رغم كل المطابقات التي اجتهد في اصطناعها، يُنهي دراسته معترفاً بأني أدخلت عنصراً جديداً لايوجد في مسرحية بريشت، هو عرض لعبة

(١٥) لنتذكر هنا بأن أبا عزة لم يتحوّل باختياره كما هو حال «غالي غاي»، كما أنه لم يتدخل في سياق تبدّله الذي يتمّ لا إرادياً، وعبر لعبة آلة تعمل بانتظام، وتشفط الأشخاص لتقولبهم حسب مقاساتها، ومقتضيات حركتها. وهذا فارق يفترضه، كما كررنا مراراً، الاختلاف الجذري بين موضوعي المسرحيتين.

الحكم وتفسير طبيعة الحكم البورجوازي من منطلق ماركسي. ثم يختم مقاله قائلاً: «وإذا كانت فكرة احتقار الفرد الإنساني وسلبه إنسانيته موجودة في كلتا المسرحيتين فإن إظهارها في إطار الحكم والسياسة مأثرة تخص سعد الله ونوس، ويجب الاعتراف له بها».. ولا أعتقد أن الدكتور الحمو يماريني في أن «عرض لعبة الحكم، وتفسير طبيعة الحكم البورجوازي من منطلق ماركسي» ليس عنصراً ثانوياً وهامشياً، بل هو موضوع هام وكبير يستغرق لا مسرحية واحدة بل مسرحيات عدة. ثم إذا كان الحمو قد قرأ بريشت قراءة جادة فإنه ولاشك يعرف أكثر من سواه، أننا إذا حذفنا من مسرحياته مثل هذا العنصر الجديد الذي أدخلتهُ، فإنه لايتبقى من أعماله إلا القليل. فنحن نعلم، أنه أخذ معظم مسرحياته من أعمال الآخرين، وأدخل عليها عنصراً جديداً، هو بمثابة «المأثرة» التي تخصّه.

إذن ما معنى هذه المطابقات التي ركّبها الدكتور الحمو، وماذا رمى من ورائها؟ أهي إثارة فضيحة! في هذه الحالة أخشى أن الفضيحة لم تلطّخ سوى إلمامه ببريشت وجديّة دراساته المقارنة.

طبعاً كان مقال الدكتور الحمو سانحة انقض عليها المتجيفون في وسطنا الثقافي وراحوا يفحون هواءهم المنتن داخل القطر وخارجه. هؤلاء لن نسألهم هل قرأوا العملين، فهم لايقرأون. ولن نسألهم الموضوعية، لأن العملة التي يتاجرون بها ليست الثقافة، بل الفضيحة ورائحة القمامة!

لكن أسوق كلمة أخيرة للدكتور الحمو: صحيح أن السائد هو أن نستخفّ بما لدينا ـ وهذا وضعٌ له أسبابٌ موضوعية وذاتية معقّدة ـ ولكن في هذه الحالة، ينبغي انسجاماً مع ميلنا للاستخفاف ألا ندّعي الرصانة!

مع كاتب ياسين
مسرح عربي في منفى لغوي

- ١ -

في مدخل مسرح صغير، مطوي في أحد تجاويف شارع عتيق جداً بالحي اللاتيني (مسرح الحربة الخشبية)، قلت لهم:

- أريد أن أرى «كاتب ياسين». لديّ موعد معه.

أجابوا: - إنه في الصالة. تستطيع أن تدخل.

بدأت المسرحية منذ وقت. وإذ دفعتُ الباب، وضمّتني عتمة الصالة، سمعتُ جحا، أو «سحابة الدخان» كما يسميه كاتب ياسين، يهتف متحسّراً:

- «يا للبؤس الأسود! يا لبؤس الفلسفة!».

المسرح الصغير الذي تفوح منه رائحة الخشب والقِدَم، مليء بالمتفرّجين. وعلى مقعد طويلٍ قرب الحائط الأيسر، رأيتُ «كاتب ياسين» بين لفيف من أصدقائه، مستغرقاً في رؤية فقرات مسرحيته، وبين حين وحين ينفجر ضاحكاً كطفل صغير يسمع لأول مرة طُرَف جحا ونوادره، الطفل الجزائري الذي تتظاهر في داخلة أصداء لغة قديمة لها جذور الأشجار المعمّرة. (كل الرجل كائن في طفولته. وعندما كنا صغاراً شئنا ذلك أم أبينا، ففي أحضان اللغة العربية تكوّنت حساسيتنا. في أحضانها تكوّنت طريقتنا في تلقّي الأشياء). ولهذا بالذات فإن «كاتب ياسين» لايحس أنه صفر يدور في حلقة مفرغة، كما يسمي مالك حداد كل الكتّاب الجزائريين الذين يعبّرون عن أنفسهم باللغة الفرنسية، أي أنه لايحسّ ازدواجاً أو فصاماً.

انفجرت الصالة بالضحك. كان السلطان قد تناول مسحوق الذكاء الذي استحضره جحا، وقال بانشراح: «أرى السماء. أحس نفسي مضحكاً. لاشك أن هذا هو الذكاء»... تهدج كاتب ياسين أيضاً بالضحك، ثم مسح جبينه بيده، وهزّ رأسه بسرور. تصوّرت أية ذكريات تنبجس الآن في أعماقه. ذكريات أرض تختلط بوجوه البشر فيها أساطير ألفية، وبتعاسة الأطفال طرائف متوهّجة الذكاء، وتزدوج كآبة العيون فيها بحنين له عمق التاريخ. في قرى جبال القبائل، خكايا الأمهات والجدّات تتناثر كالغبار والدموع، وكان معلّمه الروحي قبل رامبو وبودلير الشيخ محمد طاهر الونيسي.

أول مرة شاهدت فيها مسرحية «مسحوق الذكاء»، أصابني نفس الذهول الذي هزني العام الماضي حين شاهدت «الأجداد يزدادون ضراوة». في المرّتين كانت رائحة أرضنا تطفر من خلال الألفاظ الفرنسية الشبيهة بغلالة شفافة: لاتخفي، ولاتربك طفرة هذه الرائحة التي نفتش عنها دائماً لدى كتّابنا وفنانينا. وفي المرتين كنت أكتشف أصالة موهبة، تمتح من ينابيع تاريخ عميق، مادتها.. سؤالها.. وتفجّرها.. وكان إنساننا هو دائماً الموضوع الذي يكظ أفق هذه الموهبة. وطقوسه هي بالذات تظاهراتها وتعبيرها عن نفسها؟ طقوس كثيفة، صعبة، يمتزج في خيوطها الأسطوري والحقيقي، وينسج لحمتها وسداها صدام «الحنين» مع عوائقه، واليقظة مع مخدّراتها.

وها هو جحا وامرأته، مستغلين الحيلة وهشاشة البنى الفوقية، يلقيان ـ ومن ورائهما الشعب ـ بالسلطان والمفتي وقائد الجند والتاجر «الأخوان الأبنية» إلى «محرقة الأمل». انفجرت الصالة بالتصفيق، ونهض كاتب ياسين يحيّي الجمهور ككل ليلة. صعد إلى الخشبة، وقبل أن يلتفت إلى المتفرجين بدأ يعانق ممثليه. فجأة تمايل، وكاد أن يسقط، انطفأ الضوء، واستمر التصفيق فيما اختفى الجميع وراء الكواليس. ومضيت أبحث عنه.

الكواليس مكان ضيّق يختنق بقطع الأكسسوار والممثلين والمعجبين. وكان كاتب لايزال يعانق بعض أفراد الفرقة صائحاً:

- سنذهب جميعاً إلى المقهى الفيتنامي لنشرب كأساً.

طبعاً لن تكون تلك كأسه الأولى، وأردتُ أن أقترب منه، لكن المكان ككل الكواليس، مزدحم جداً. وفي فضائه المزرور، تعوم التعليقات والضحكات، ويتدافع أفراد الفرقة. لقد انتهى التمثيل إذن! وعاد الجميع - ممثلين ومتفرجين - يعقدون خيوطهم المقطوعة مع الحقيقة اليومية الكثيفة. الحلم، والضوء المتغيّر، وتلك الصلات الخاصة، التي تواشجت خلال سلخة من الزمن، تغور الآن تحت طوايا التعليقات المبتذلة، والمشاعر المتراكدة. انتهى التمثيل إذن! وفي لحظات، سيلفّ الليل الباريسي البارد كل هذا، وستبدو سهرتنا بعدئذ كالسراب، أو كالكذبة. هنا يحسو الكاتب لأول مرة، والتصفيق يتلاشى في أذنيه، مذاق عجزه. وهنا يتعلّم أيضاً، ولكن شيئاً فشيئاً، أن كلمته سيتسلّخ وجهها قبل أن تنكت ذراري من هذه الصخور العنيدة التي تحاصرها. ترى ألا يفسر هذا الشعور ولو جزئياً، إقلال كاتب وإعراضه عن الكتابة!! وكنتُ قد أصبحت أمامه. ما إن لمحني حتى حيّاني معانقاً، والتفت يقدّمني إلى رجل مديد القامة، طيّب الملامح:

- هو ذا رفيق من سورية، وهذا جان ماري سيرو(1) رفيق من فرنسا.

كاتب ياسين يُخضع العالم والناس إلى تمييز واضح، تتبسّط معه كل هذه الأكوام من التعقيدات التي يُراد منها أن تموّه وجه الأشياء الحقيقي، أو تشوّهه. فالبشر، كل البشر بالنسبة له إما أن يكونوا رفاقاً أو لا.. ذلك يرتبط بمفهوم شخصي عن الثورة. الثورة ليست تعقيداً خارقاً، ولئن كان هناك مَن يُرعبهم أن تُلفظ كلمة الثورة أمامهم، أو مَن يفهمونها بصورة مغلوطة، فلا شك أن تلك كلّها مظاهر من وضع زائف. فالثورة هي الحركة الجوهرية للعالم. النجوم تدور، والأرض تدور، والحياة تتبدّل، الثورة كامنة في جوهر الكون ذاته، لذلك ليس الثوريون هم هؤلاء الذين يحطمون كل شيء. وإنما هؤلاء الذين

(1) جان ماري سيرو، كان واحداً من أهم مخرجي فرنسا. انظر فصل «حوار مع الآخر» في هذا الكتاب.

.يريدون أن يدور العالم كما ينبغي له أن يدور. أي ببساطة، هؤلاء الذين يختارون اتجاه الحياة ذاتها.

قال لي كاتب: ـ سنشرب كأساً. أليس كذلك؟

قلتُ له مبتسماً: طبعاً، ولكن لنخرج من هنا أولاً.

ـ سنخرج جميعاً.

وجهه يخزن شمس الجزائر التي طالما شغَفَت كامو، وأثارت حنينه. وفي العينين يتوهّج ذكاء يكسوه الحزن وما يشبه الفقدان. لقد مرّت سنوات قاسية، وهمى غبار رمادي على الملامح المتفتّحة، فقست وغاب تفتُّحها في تراب جاف. هل هي الخيبة؟ من الصعب أن نعرف. وكاتب لايقول شيئاً. لمما يرعبه أن تحاوره كمؤلف كتب، ولمما يخجله أيضاً أن تحاول الحديث معه كفرد ذي عالمٍ داخلي ذاتي. إن الحقيقة التاريخية هي الجوهر، وهي العلامة، وما الإنسان إلاّ مظهر من تظاهراتها. وإذن فعبر هذا الإطار فقط، يمكن أن يولد الحوار، وعبر هذا الإطار يمكن أن تنبثق الكلمة.

وقال كاتب صاخباً: أين الآخرون أريدهم جميعاً.

كنّا قد سبقنا الممثلين إلى المقهى الفيتنامي. وتحلقنا، كاتب وسيرو، ومخرج مسرحية «مسحوق الذكاء» ألين أوليفيه حول زجاجة نبيذ.

أجاب أوليفيه: ـ تركتهم يناقشون بعض المتفرجين أمام المسرح، وسيجيئون عمّا قليل.

قال سيرو: إسمع..علينا عملٌ كثير، ويجب أن ترتاح يومين أو ثلاثة لكي نستطيع أن نبدأ.

ـ ولكن أين الآخرون. ألا يريدون أن يشربوا معي؟

أجاب أوليفيه: سيأتون في غضون لحظات.

ـ طيّب سأناديهم.

ـ دعكَ. أنا أبحث عنهم.

وخرج أوليفيه يبحث عنهم. قلت لسيرو:

ـ لقد رأيت العام الماضي إخراجك لـ «الأجداد يزدادون ضراوة»، وأعجبني جداً فهمك للنص، لدرجة.. أحلم أن أرى مخرجاً عربياً يقدّم كاتب ياسين فيخلص له ولجذوره بهذه الصورة. هل تنوي إعادة تقديمها هذا الموسم.

ـ ذلك ما أريد أن أفعله. سأقدّم المسرحيات الثلاث. «الجثة المطوقة»، و«مسحوق الذكاء»، و«الأجداد يزدادون ضراوة» على مسرح «البيكولوتياترو» في ميلانو. ثم سأقدّمها في يوغسلافيا. (والتفت إلى كاتب) لكن ينبغي أن تعمل بهمّة.

قال كاتب، وكساء الحزن يتكاثف حول ذكاء عينيه:

ـ هل تعلم؟ أخبرني سعد أنهم يقدّمون الأعمال الثلاثة الآن في القاهرة.

تساءل سيرو: ـ إذن لابدّ أنهم بدّلوا نهاية «مسحوق الذكاء».

أجاب كاتب بعصبية: ـ لا لم يبدّلوها.

(لعل مبادرة «مسرح الجيب» في القاهرة، هي ثاني أو ثالث مرّة يحاول فيها مسرح عربي تقديم كاتب ياسين، رغم أنه يكتب بالفرنسية لابالعربية. ومما لا يدحض التأثير السحري للكلمة المترجمة على مخرجينا. إن أحداً لم يفكر بهذا الشاعر الجزائري، لكن مسارحنا القومية تقدّم بن جونسون، وتقدم بانيول، وتقدم يونيسكو أيضاً)!

عاد أوليفيه دون الآخرين:

ـ لم أجد أحداً. لابدّ أنهم ذهبوا.

كانت تلك خيانة. الآخرون يخدعونه. غامت عيناه واكفهر وجهه.. تمطط السؤال غاضباً: ـ لماذا؟.

لم أتصوّر أن بوسع الإنسان أن يكون حساساً إلى هذا الحد. كما أني لم أفهم أهمية أن تأتي الفرقة كلّها فتشرب معنا كأساً. أهو هذا الشعور بأن كل شيء ينهار إذ ينفضُ الممثلون عن وجوههم مساحيق الشخصيات التي يلبسونها. أم هي المحاولة اليائسة، لكي تستمر جملة الصلات «المبهمة» التي لمّت خلال ساعات، وبطريقة لغزية للغاية، كلمات مؤلف، وممثلين،

ومتفرجين، وصورة، ثم نظمت منها عالماً يوجد فيما وراء أضواء الشارع، وضجة الناس المنهمكين في مشاريعهم. وأحسستُ بأن السهرة تتفتت، وتتحوّل تراباً بارداً. انفغرت ثغرة، وتوالت الانفعالات على وجه كاتب. ينبغي أن يحطِّم شيئاً. وكأننا نتآمر، تبادلنا النظرات، نحن الذين نقاسمه هذه الجلسة، عاجزين عن فهم أهمية ألا يأتي عدد من الممثلين فيشاطرونا السهرة، ومندهشين في الوقت نفسه من أن تأخذ أحداث صغيرة كل هذه الأبعاد...

كرّر سيرو بنفس اللهجة الودودة والأبوية: ـ كاتب. يجب أن تنام.

ـ اللعنة عليهم. لقد صاروا كسواهم نماذج زائفة. كل الناس مزيّفون. ما من حقيقي. قاذورات برؤوس خنازير. وضيعون. لنذهب إلى مكان آخر.

لم نكن قد فرغنا من كؤوسنا بعد. لكن وجهه يشتعل بالغضب، ويترمَّد بالخيبة. إن شؤوناً تافهة تتوسع دوائرها الآن، لتصبح قضايا كبيرة: الآخرون، والعمل الجماعي، والتمرّد على مقتضيات الحياة اليومية. وكان تقديم مسرحية «مسحوق الذكاء» تجربة جماعية حاول كاتب أن يمارس عَبرها فكرته عن المسرح. شباب تربطهم ـ أو هكذا اعتقد ـ منطلقات فكرية واحدة، يحاولون بعمل مخلص، لايستهدف الربح أو المنفعة، أن يجعلوا من المسرح منصّتهم، وأن يناضلوا بالكلمة والضوء والحركة لتهديم كل النظم الفاسدة، والقيم التي تعتاق الثورة. ليس المهم بعد أن نكتب فتتبنانا المسارح الكبيرة. اللعنة على المسارح الكبيرة. نحن نعمل في المسرح لأننا نلتقي فيه رمزاً لانصهار إنساني، لإنجاز جماعي، لتجاوز حدودنا الفردية إلى الآخرين. هنا.. من خلال هذا الحلم الموشّى بتكسّرات الضوء، وانبثاقات الكلام ستنطلق الثورة. ستنمو الثورة. ستنتشر الثورة، وإلّا فما معنى محاولتنا!!.. وبعد لحظات ستتضّح بجلاء كل هذه المعاني.

خرجنا من المقهى الفيتنامي، ولكن إلى أين!؟ وسيطر الهاجس عليه..

ـ لنبحث عنهم.

ـ وهل ترى ذلك مجدياً؟ من يعلم أين أصبحوا. (قال سيرو ذلك ثم أضاف) مازلتُ أرى أن خير ما تفعله هو أن تذهب معي فتستريح.

ـ لا أريد أن أستريح. لنوقف سيارة. سنذهب إلى «الكونتراسكارب». سنجدهم، وسيشربون معنا كأساً.

اندسسنا في سيارة، وكرّر سيرو بلا ملل:

ـ كاتب.. إصغِ إليّ. إني لا أفهم كيف تضيّع وقتك بمثل هذه الطريقة. أنت أديب كبير، وينبغي أن تلتفت إلى مشاريعك.

وصرخ كاتب ياسين:

ـ أنا لستُ «رجل مؤلفات». ليست الكتابة حرفتي، هل تفهم.. لستُ ولن أكون «رجل مؤلّفات».

لكنه قال مرة، ولم تكن الظروف هي نفسها: «أنا مؤلف كتاب واحد، في الأصل كانت قصيدة، ثم تحولت القصيدة إلى روايات ومسرحيات لكن هو دائماً نفس العمل الذي سأتركه كما بدأته، وأعني في حالة من الخراب والشروع معاً».

عاد سيرو يحتج: ـ لا. لايجوز أن تقول ذلك، وإلا فلن نفعل شيئاً.

بيد أن الصمت كان هو الجواب. ووصلنا «الكونترإسكارب». ثم بدأنا نفتش في كل المقاهي، والتقينا أخيراً بممثلي الفرقة. وصرخ كاتب متهللاً:

ـ ها أنتم أيها الخنازير. لنشرب كأساً.

وبدأت الكؤوس تدور. إلّا أن الممثلين الذين مسحوا عن وجوههم المساحيق، وعادوا يسكنون جلودهم الواقعية، لم يبدوا حماساً للشرب.. وبدأت المناقشة. أو بالأصح استؤنفت مناقشة قديمة كانت بادئة من قبل.

ـ لماذا لاتريدون الاستمرار في العمل؟

ـ أنعود إلى السؤال نفسه؟

ـ نعم.. لنعد إلى السؤال نفسه.

ـ لقد شرحنا وجهة نظرنا بوضوح للمخرج ولك أيضاً.

- أريد أن تشرحوها مرة أخرى. و(علا صوته) أعرف.. تريدون التملّص من مضمونها السياسي. إنكم تنظرون إليها كمسرحية لا أكثر.

غضب الممثل. دقّ الطاولة، التفت إلى رفاقه:

- أتسمعون.. بعد كل هذا يقول إن مسرحيته بالنسبة لنا ليست أكثر من مسرحية. لا، هذا كثير فعلاً.

- وإذن فلماذا لاتريدون أن يستمر عملنا الجماعي هذا، بدأنا العمل كرفاق لا كمحترفين. بدأنا عملنا لأننا نريد أن نقاتل، وليس لأننا نبحث عن الرزق. ألم تكن تلك منطلقاتنا كرفاق يؤمنون بالعمل الجماعي.

- صحيح.. لكن هناك ظروف نقابية ومادية.

ثم أصبحت هذه العبارة لازمة المناقشة. وكنا جميعاً صامتين، والمناقشة تمتد، وتقطعها هذه الـ «لكن». لما يثير الدهشة فعلاً أن يهتم كاتب ياسين إلى هذا الحد باستمرار حفنة من الشباب البادئين مهنتهم والذين لاينقصهم الإدعاء، في العمل معه، في حين أنه لايكاد يسمع إلحاح «سيرو» عليه كي يساعده في تقديم أعماله على واحد من أهم مسارح العالم: «البيكولوتياترو». وبعد انصراف الممثلين بطريقة لاتخلو من تمثيل، سيقول سيرو: إني لا أكاد أصدق أنك فعلاً تثير أعصابك بمناقشة أدعياء وتافهين كهؤلاء. هذا ماصار إليه من نسميهم «رفاقاً»، لكن بصراحة أنا لا أفهم كيف تضيع وقتك بمثل هذه التفاهات.

ولم يسمع كاتب ما يُقال. نهض الممثلون، فرجاهم كاتب أن يشربوا معه كأساً أخيرة، إلاّ أن أعلاهم كعباً. التفت بترفّع، وقال حالماً بريشار الثالث:

- لا يا كاتب. أريد أن أكون فعّالاً ومنتجاً.

المنظر فكاهي تقريباً. وتذكرتُ صديق بيرنجيه في مسرحية «الخرتيت» ليونيسكو. هو الآخر، كان دائماً مرتّب الهندام، نظيف الذهن من رسوبات الكحول، عالي الكعب، ويريد أن يظلّ على نقيض بيرنجيه فعّالاً ومنتجاً. لكن حين حلّت موجة الإمْساخ إلى خراتيت، كان من بين أوائل الممْسخين، وظل بيرنجيه إنساناً وحيداً في مدينة من الخراتيت.

كاتب لم ينتبه إلى الجانب المضحك في الموقف. وبدا وكأنه يتدحرج عبر دهر طويل من خيبة إلى خيبة. وفي النهاية لابدّ أن يتحطّم شيء. وانفجر يشتم، وتهشّمت كؤوس. كان حلماً قديماً مشعثاً يتبدّد الآن.. (المرة الأولى التي قدمنا فيها «الجثة المطوقة» كانت في تونس. تبنّى الاتحاد العام للطلبة التونسيين تقديمها. لكن في هذ الاتحاد ثوريين وغير ثوريين. وقد دعا بعض أعضائه الوزراء وكبار الشخصيات. أما الشعب فما من كثيرين فكّروا به. طيب.. في ذلك الوقت. واحد من أصدقاء الطفولة طرح السؤال. قال لي: «وكيف حدث ذلك. الجزائريون لم يُدعوا. فمن هو الجمهور إذن؟».. شيء سهل. لنر الوسائل الثورية في الثقافة. صديقي هذا اغتصب شباك التذاكر. أخذ البطاقات، ورحنا نبيعها سوية. أخذنا كل بطاقات الدعوة. وأعطيناها إلى البدو.. إلى الناس الحقيقيين. وأتذكّر.. في هذا الصديق جانب مدهش يتجاوز ما في عمل مسرحي. أتذكّره وهو يستوقفهم ويقول لهم: ـ أيها الأخوة. حيّوا استقلال الجزائر. تعالوا في الساعة كذا. وجاءوا إلى المسرح. وأثناء العرض، كان ثمة امرأة بدوية تضرب طفلها، وسمعنا الطفل وهو ينفجر بالبكاء. هذا هو الوعي الثوري للمسرح. لكي يأتي الناس إلى المسرح خلال ثلاثة أو أربعة أيام في تونس استعملنا أحذيتنا. ذهبنا نبحث عن الناس. وقد جاؤوا. امتلأ المسرح بالمتفرجين.. لقد حققنا ذلك. وهذه هي الثورة).

لهذا لايكرث كاتب ياسين أن تقدَّم مسرحياته، بقدر ما يكرثه أن يباشر عملاً جماعياً بين الجماهير ومعها. المسرح أداة للثورة. وإن لم يكن كذلك. فما معنى أن تكون هناك مسارح وكلمات.. ولهذا أيضاً كان يضيّع وقته في مناقشة بادئين متورّمين بالأوهام. كان لايريد أن يستنتج أن تجربة أخرى تفشل.

وغيّمت على سهرتنا ظلال ثقيلة بعد ذلك. طبعاً استمرت السهرة وتوالت مصادفات حافلة قد أكتب عنها مقالاً آخر. وحوالي الثالثة صباحاً، عندما ودعت كاتباً كنتُ أقلّب في ذهني عبارة قالها مرة من قبل:

ـ الكاتب الحقيقي يتظاهر أينما كان. إنه يوجد حيث يعمل في السياسة،

حيث يلعب الورق، حيث يمشي، حيث يشرب كأساً، حيث يقرأ كتاباً، إنه موجود أينما كان.

يبدو أني نسيت الحديث عن مسرحيته «مسحوق الذكاء» التي تقدمها فرقة ألين أوليفيه بعد أن نالت عليها جائزة أرّاس للأعمال المسرحية عام ١٩٦٧. ففي كل ليلة ينثر جحا نوادره اللاذعة، لا ليسلّي السامعين، ويفرج بعض كربهم، وإنما لكي يقوّض مجموعة من البنيانات الخربة، ويوقظ في هجوع الناس تباشير «الرفض».

وجحا كان تعبيراً غنياً عن «عدم الرضى». تعبيراً رغم التوائه صريحاً، ورغم ظاهره الفكه واخزاً. ولقد برعت شعوبنا كسواها في هذا الضرب من الاحتجاج، الذي يمكن بسطه على النحو التالي: التعبير الشعبي الفَكِه هو وعي اجتماعي ناضج. أولاً باعتباره كشفاً للوضع الاجتماعي، وثانياً باعتباره تعبيراً فنياً عنه، أي تعبيراً آمناً يتجاوز الانفجارات المباشرة أو ردود الفعل السريعة. لكنه من جهة أخرى وعي سلبي لأنه ينمّي حالة رواقية تبخّر فائض السخط، وتساعد على إيجاد تلاؤم مفقود وصعب. وليست بعيدة عشرات بل مئات الطُّرَف التي انتشرت في أوساط شعوبنا عقب هزيمة حزيران. كنا نعرّي وضعنا ـ في ذلك يكمن وعي إيجابي ـ وكنا نتحاشى تعقيدات هذه التعرية باعتبارها صداماً مع الوضع ذاته ـ في ذلك يكمن ذكاء فني حقيقي ـ وكنا في آخر الأمر نتصالح مع هذه الأوضاع دون أن يعني ذلك قبولها، أي أننا نبحث عن تلاؤم يكفل لنا الاستمرار. في ذلك ينكص وعينا ليصبح سلباً. أي بلا مشروع مستقبلي وبلا خطّة لممارسة هذا الوعي في ثورة.

كل هذه التحليلات ليست جديدة، وفي أية دراسة عن النكتة الشعبية يمكن أن نقع على مثلها. غير أن الجديد بالفعل هو كيف تعمَّق الشاعر الجزائري في كل هذه المعطيات، وكيف استطاع أن يصنع بدءاً من «جحا» حركة تاريخية متنامية، لاينكص فيها الوعي ليحقّق تلاؤماً مع الحاضر، وإنما يضطرد ليصب في الثورة. الشخصية هنا تصحّح التاريخ، كما إنها تصحّح

الواقع. والمسرح بشكل عام يصبح مكاناً نموذجياً للإنسان في التاريخ أي لإدارة التاريخ. ورغم ظاهر الملهاة الذي تتسم به المسرحية، فإننا ولاشك مازلنا داخل لزوجة «الطقوس» التي تتتابع من «الجثة المطوقة» إلى «الأجداد يزدادون ضراوة» عبوراً «بمسحوق الذكاء». وقد عبّر الكاتب نفسه عن ذلك بأمنيته في أن يرى المسرحيات الثلاث تقدَّم في سهرة واحدة.

«يا للبؤس! يا للبؤس الأسود! يا لبؤس الفلسفة!».

هكذا سيكرّر جحا هذه العبارة طوال المسرحية، يختتم بها طُرفة، ويبدأ بها طُرفة أخرى. هل نعمد إلى تلخيص هذه الطرائف؟ معنى ذلك أننا سنعود إلى تلك الليالي الشتائية الباردة، التي كنا نتحلّق فيها حول موقد الحطب، عيوننا يدمعها الدخان، وخيالاتنا تجري وراء كلمات الجدة العجوز، وهي تروي عن تلك الأيام التي ما عرفتها، ولكنها لاتزال تعيشها. وفي صميم ليلتنا الشتائية، كان الماضي يمدّ عروقه، وكانت رائحة البلاد العتيقة، تختلط وتتوحّد برائحة الدخان والبيوت الترابية ووحل الزواريب وأوساخ المواشي التي تبيت مع الناس تحت سقف واحد.. ويصبح الزمن واحداً. إن جدتي تروي عنها وعنّا. تروي الحاضر نفسه مع بعض «الاحتيال الفنّي» المدهش. ولهذا كانت تبدّل الحكايا، ولهذا كانت تمثّل لما يغمض في حكاياها بمظاهر من الحاضر، ولهذا كان جحا يصبح اسماً نعرفه في القرية، والسي علاء الدين شخصية تذكّر بشخصيات بيننا ومعنا. حواجز الزمن تتهاوى. وقصتنا تصبح واحدة حاضرها كماضيها. الآن، نحن نفهم كم كانت جدّاتنا ذكيات إذ أفسدن الزمن بهذه الصورة، وجعلنه يستنقع في حركات دائرية! الآن ندرك أيضاً كم كانت جدّاتنا مسلّحات بحسّ فنّي أخّاذ يفتقر إليه معظمنا، نحن محترفي الكتابة!

ولقد تعلّم كاتب ياسين من جدّاتنا الكثير، وتمثّل بنفاذ بصيرة مدهش، أساليبهن في التعبير وقص الحكايا. فجحا هنا ليس ذكرى. ولا عبرة من تاريخ بعيد، إنما هو استمرار يتظاهر في الحاضر. إنه يستعمل المنبّه لكي يستيقظ في

الصباح، وإنه يحلم بسكرتيرة تسجّل له أفكاره. وفيما هو يزفر هواء عباسياً فإنه يتنفس هواءنا، ويسعل من غبارنا، نحن الذين نحيا في أقصى انشقاقات التاريخ.

السلطان، المفتي، الشرطة، التجار، ثم الشعب. وما الذي تغيّر جذرياً! إن المعادلة التي كانت تجعل من هذا الأخير حداً ناقصاً بإزاء الرباعي المقدّس مازالت قائمة. وحاجتنا إلى الصدام بمعناه البسيط والتقليدي ما زالت متأجّجة. وجحا هو دائماً هنا، لا ليخدّر وضعاً، وإنما ليشعل حلماً فنياً وتاريخياً على السواء. إنه سيجعل الثورة ممكنة في الحركة التالية «الأجداد يزدادون ضراوة» ثم إنه، وهذا هو المهم، سيجعل الثورة ممكنة في تاريخنا بالذات.

ومن حكاية إلى حكاية ممثلاً العقل العلمي، وفهماً مادياً للعالم[٢]، يفضح كل شخوص «المؤسسة العليا» ويكشف مضمونهم التافه. اخترع لهم الحمار المقدس، ثم مسحوق الذكاء، ثم في النهاية أوقع السلطان، والمفتي، وقائد الشرطة، والتاجر، في الفخ، فخ شهواتهم وتبذّلهم وألقاهم جميعاً في «محرقة الأمل». حينئذ يأتي العقاب حاملاً أرواح الأجداد ليحوم على المسرح مفجّراً الثورة. ولتبدأ «الأجداد يزدادون ضراوة».

قدّمت هذه المسرحية، فرقة شابة، استغلت البساطة، وحرارة أفرادها لكي تخلص للجو، أو لكي تحققه.

---

(٢) أترجم هاتين الفقرتين من تقديم كاتب ياسين لمسرحيته:

«منذ القرون الأخيرة للهجرة لا تكف تلك الشخصية عن معايشة شعوب الشرق، فمئات من ملايين الناس يروون يومياً نوادر جحا منوّعين في أحداثها. والشخصية بهذه الصورة هي العمل الجماعي بشكله الممتاز سواء من الناحية الزمانية أو المكانية».

«وإذ ننقل هذه الشخصية إلى المسرح الحديث، فإننا نجد فيها ينابيع مادية نقدية طالما كبتها رجال الدين والسلطة. وبين أوائل المبشرين بمثل هذه المادية يمكن أن نذكر عمر الخيام شاعر الخمر والحب والإلحاد، ويمكن أن نذكر أيضاً كتّاب ألف ليلة وليلة المتحررين، وشعراء الجاهلية، وفي أيامنا هذه الكتاب الثوريين في الشرق المتحرر أو في طريق التحرر».

- ٢ -

.. ثم جاء كاتب ياسين إلى دمشق[٣]، كان يقوم بجولة في بعض الأقطار العربية، ليستكمل معرفته بالواقع السياسي في المنطقة، ويجمع الوثائق اللازمة لكتابة مسرحية عن القضية الفلسطينية. وخلال إقامته في دمشق قضينا معظم الوقت معاً. وامتدت الأحاديث بيننا ساعات طويلة. وكان جانب كبير منها يتركّز حول مسؤولية الثقافة بشكل عام. والدور الذي يمكن أن يلعبه الأدب في مثل ظروفنا: كيف يكون إيجابياً وكيف يصبح قوة تغيير تواكب القوى الأخرى، وتدفع بها إلى الأمام؟ ولأن المسرح علاقة مباشرة وحية مع الناس، فإنه أقدر مجالات الأدب والفن على تكثيف المشكلة، ووضعها في إطار عيني ملموس. ولهذا كنا ننتقل باستمرار من العموميات، لنحدّد أسئلتنا في إطار المسرح باعتباره إمكانية ثقافية غنية ومباشرة التأثير.

بعد نقاش طويل حول مسرحيته الأخيرة «الرجل ذو الصندل المطاطي» وهي مسرحية عن الفيتنام. قلتُ لكاتب: تعال نحاول تحديد مفهومك عن المسرح. ما هو؟.. ولم يتردّد في الإجابة..

«المسرح بالنسبة لي هو الحياة. في البداية كانت الحياة سهلة، ثم تعقّدت. وهي دائماً هذه الحركة الدائبة من السهل إلى المعقّد وبالعكس. المسرح هو الحياة ولكن بعد أن تُبدَّل، وتُفسَّر، وتُصنَع، تماماً كما هو الأمر في «الثورة». فالثورة طبيعية كالحياة، ولكن ما هو طبيعي ليس دائماً سهلاً، ولابدّ من صراع. فالتناقضات قائمة وهي جوهر الحياة. الطبقات الاجتماعية. الصدام بين القديم والجديد. الموت والحياة.. إلخ، ولا بد أن نعي كل هذه الأوضاع في المسرح، حتى نستطيع أن نصل إلى العمل الذي يتضمّن الحياة وهي تتبدّل، ويفسّرها وهي تتقدّم.

والمسرح اتصال ولغة. إن جوهره قائم على التواصل مع الآخرين. أو بتعبير

(٣) تمت هذه الزيارة في أوائل عام ١٩٧١.

آخر إنه خروج الذات إلى الآخر. وكما أن الثوري ييبس ويجف إن لم يمارس ثوريته، ويعدي بها الآخرين، فإن المسرح أيضاً ينتهي عندما يعجز عن تحقيق الاتصال بالمتفرج.

ونحن نعرف أن في أعماق كل منّا مسرحاً.. لكنه مسرح لاواع. كما أن الحياة اليومية لكل فرد عبارة عن سلسلة من المشاهد المسرحية الحية. وأي رجل يتجوّل بكاميرا في مدينة أو قرية يستطيع أن يلتقط صوراً لهذا المسرح الحي اليومي.

ومسؤولية رجال المسرح في رأيي هو أن يقدّموا لنا عروضاً تجعلنا نحسّ مسرحنا الداخلي، وتدفعه إلى وعينا حاراً وواضحاً. حينئذ يتم التواصل، ويتحقق شيء جماعي باهر يدلّنا في الوقت الذي يوضح لنا فيه تناقضات حياتنا ومشاكلها.

طبعاً أقول ذلك كله بعد اتفاق مبدئي على أن المسرح وسيلة نضال. ولو كنّا في مجتمع بلا طبقات وبلا حرب، لغُفر لنا الحديث عن مسرح للتسلية أو للفن الخالص. أما ونحن في مجتمع مقهور فإن المسرح لايستطيع إلا أن يكون وسيلة للنضال».

وقلت لكاتب: أخشى أن تكون فكرتك عن التواصل بين المسرح والمتفرجين غامضة، خصوصاً في ضوء تحديد مهمة المسرح على أنها «نضالية». وإني أتمنى لو تحاول إيجاد مثلٍ يزيد الأمر وضوحاً ودقة.

وفكر كاتب قليلاً، ثم قال:

ـ طيب. سأحاول توضيح فكرتي، ولنعد إلى مسرحيتي الجديدة «الرجل ذو الصندل المطاطي». هذه المسرحية هي لوحة تاريخية عما حدث ويحدث في الفيتنام. وكنت أفكر خلال كتابتها، أن أي فلاح يعرف، ولو بوعي غريزي، أن الفيتناميين معهم حق، ويحاربون من أجل قضية عادلة. وإذن، بما أني لا أكتب كي تُقدَّم مسرحيتي أمام عدة مئات من بورجوازيي باريس، فإن المهم، بالنسبة لي، ليس أن أجعل المسرحية مرافعة دفاع لإقناع المتفرجين بعدالة

القضية الفيتنامية، بل أن أصوّر فيها كيف يتم نضال الفييتناميين، على يدِ من؟ وبأية ظروف؟.. أو بتعبير آخر، كان المهمّ بالنسبة لي أن أقدّم نموذجاً عن إمكانية النضال، وكيفيته. هنا أستطيع أن أسهم في تفتّح الوعي الغريزي، ودفعه كي يتحول تدريجياً إلى وعي إيجابي فعّال، يباشر هو الآخر النضال من أجل قضيته العادلة.

إن المتفرج يكتشف إمكانياته وهو يرى أمامه كيف يتم نضال الفيتناميين، كما أنه يتخلّص من خوفه وشكوكه، وينتقل من مرحلة التأييد الغامض إلى مرحلة العمل الفعلي سواء بالنسبة لقضاياه المحلية، أو للقضية الفيتنامية.

هنا أحلم مثلاً بأن يلتقي المسرح الداخلي اللاواعي لفلاحي بلادنا مع مسرحيتي بحيث يزدادون وعياً بوحدة النضال في العالم، وفي الوقت نفسه يزدادون معرفة وقدرة على مباشرة نضالهم الخاص من أجل قضاياهم ومستقبلهم.

* ولكن كيف تتخيل المسرح الذي يؤدي فعلاً هذه المهام؟ تحدثت حتى الآن عن نص مسرحي، وهذا لايجيب إلا عن جزء من الصعوبة، فنحن نعلم أن المسرح عمل جماعي صعب يتطلّب شروطاً كثيرة كي يتحقق فيه الانسجام. والعمل المسرحي الحقيقي هو «العرض» كما اتفقنا من قبل، فكيف تتصوّر الفرقة التي تستطيع أن تقدّم هذا العرض الحي، الفعّال؟

وأجاب كاتب ياسين:

- تعريفي للمسرح يتضمّن إجابة غير مباشرة على هذا السؤال. فإذا كنتُ أعتبر العمل المسرحي جزءاً من الثورة، ووسيلة قوية للنضال، فإني أرتبط منذ البداية بالهواة الذين يقدّمون مسرحاً لأن لديهم ما يقولونه.

ولكي لايحدث التباس، فأنا أضع «الهواة» مقابل هؤلاء الذين لايرون في عملهم المسرحي إلا حِرفة، أو نشاطاً اجتماعياً سطحياً، أو امتيازاً ثقافياً مترفّعاً. إنهم هؤلاء الشباب الذين تربطهم رؤية وقضية، ولديهم الإيمان الكافي للعمل وراء كل الصعوبات والحواجز من أجل هذه القضية. طبعاً

لابدّ من أن يتوفَّر التجانس بينهم، وأن يبدأوا العمل وسط تجمّعات الجمهور الذي يختارون التوجّه إليه. وحين تكون هذه المجموعة منبثقة مباشرة من الجمهور فإن تلك هي الصورة المثلى. لأن وحدة المصلحة حينئذ تحول دون أي انحراف أو عزلة. وعلى كل، من مهام كل جماعة مسرحية أن تحاول شيئاً فشيئاً توليد مسرح ينبثق من قلب الجمهور نفسه سواء كان في قرية أو في مصنع، أو في مدرسة.

وفي رأيي أنه حين يتجمّع مثل هؤلاء الشباب. ينبغي أن يبدأوا عملهم بعيداً عن المؤسسات الرسمية. لأن ذلك يضمن لهم حرية نسبية، ويتيح لهم التجربة، والحركة المستمرة.. كما أنه يحول دون تيبّسهم قبل أن ينضجوا ويكتملوا.

طبعاً هذا الطريق شاق، ومليء باحتمالات الخطر، وكذلك عدم الاستمرار.. ولكن إذا أردنا أن نصل حقاً إلى مسرح نضالي ملتحم بجمهوره، فإن تحمُّل المشاق أمر لامفرّ منه.

- ٣ -

وكان كاتب يحمل معه ـ كما ذكرت ـ آخر أعماله «الرجل ذو الصندل المطاطي» وهي سفر مسرحي يرصد كل مراحل النضال الذي يقوده الشعب الفييتنامي منذ فجر التاريخ حتى الآن.

«الثورة حتمية وطبيعية كالحياة ذاتها. إنها الحركة الجوهرية للعالم.. فالنجوم تدور والأرض تدور، والحياة تتبدّل. هكذا الثورة.. إنها الحركة التي تنتظم الكون.. والثوار هم أولئك الذين يتبنون اتجاه الحياة، ويريدون أن يدور العالم كما ينبغي له أن يدور».

وقد تبدو هذه الفكرة شديدة التبسيط، لكن بلوغها يحتاج بلا ريب إلى الكثير من الجهد والأصالة، والعمق. كانت في البداية إحساساً طفولياً حاراً أقلق الصبي الذي وُلد في قبائل الجزائر. ترك مدينته الصغيرة، وألقى بنفسه في

شوارع قسنطينة، وما معه سوى مجموعة نسخ من ديوانه الأول، وكثير من الأحلام والحساسية.

وفي قسنطبنة، بدأت في ذهنه الملامح الأولى لمسرحيته عن الفيتنام.. في ذلك الوقت كان الفييتناميون يقودون حرباً تحريرية ضد عدو آخر هو الفرنسيون. وكانت أخبار المعارك، التي يغذي أوارها فلاحون بسطاء، تلهب الشعب الجزائري الذي بدأ هو الآخر يتأهّب لحرب تحريرية ضد الاستعمار الفرنسي نفسه.

كانت «ديان بيان فو» ملحمة حية لطاقة الشعب عندما يكتشف نفسه، ويحمل السلاح لانتزاع حريته. ملحمة تتردّد أصداؤها في كل بلاد القارات المضطهدة لتوقظها، وتنمّي الأمل في أعماقها.. وكان لابد لشاعر مليء بالحماسة والحساسية، أن تستوقفه هذه الأنباء، وأن يستقرئ فيها علامات ملحمة أخرى سيكون واحداً من منشديها.. وسيكون مسرحها هذه المرة جبال الأوراس وسهول الجزائر. يقول كاتب:

ـ «آنذاك كنتُ أعمل في صحيفة «المحرر». وفي قسم الأخبار الخارجية. وبحكم عملي كنت شديد الاهتمام بأخبار الفييتنام. أتابعها وأسجّل ملاحظات عن معاركها، وقد أوحت لي بقصائد كثيرة في تلك الفترة التي تعودإلى أكثر من عشرين عاماً. ففيها رأيت بوادر الحركة التي يتهيّأ لها شعبنا. وفكرتُ في كتابة مسرحية عن الفييتنام، بل أنجزت بالفعل مسودة أولى ضاعت مني للأسف. كانت الحوادث عاجلة في ذلك الوقت. فبعد فترة قصيرة اندلعت الثورة الجزائرية، واندفعت نحو قضيتنا. كتبتُ رواية «نجمة» ومسرحيات «الجثة المطوقة» و«الأجداد يزدادون ضراوة» و«مسحوق الذكاء» ومجموعة من القصائد. لكن الفكرة ظلّت في ذهني. لاسيما بعد أن بدأ الفييتناميون يخوضون حربهم البطولية الجديدة ضد أشرس قوى الإمبريالية في العالم..الولايات المتحدة..».

ومسرحية كاتب ياسين الجديدة تقع في حوالي ٢٨٠ صفحة، ويستغرق

تمثيلها أكثر من أربع ساعات. وقد قُدّمت في فرنسا خلال مهرجانات «أفينيون». لكن كل هذا لايعني أن المسرحية قد انتهت. فما من عمل تام. ومادام الأديب حياً فإن أعماله تظلّ ناقصة، وفي حالة من الشروع المستمر. قال لي:

ـ «أمضيت ثلاث سنوات في كتابة مسرحيتي الجديدة «الرجل ذو الصندل المطاطي». ذهبتُ مرتين إلى الفييتنام، وانكببت أياماً وليالي على الوثائق، الحية منها والمكتوبة. إننا في عصر غني بالوثائق.. وبعض هذه الوثائق يفوق أحياناً صور التخيّل أو الإبداع، لكن المشكلة هي أن تعالج الوثيقة، وأن تعرف كيف تنميّها، وتفيد منها في عملك... كتبتُ حوالي ٢٠٠٠ صفحة فولسكاب حتى أخرجت منها هذه الصفحات القليلة، التي لايحتاج تمثيلها لأكثر من أربع ساعات. ومازلتُ غير راضٍ. أشعر أن هناك لوحات أقل غنى وحرارة من الواقع الحي نفسه. اللوحة التي تصور مثلاً معركة «ديان بيان فو» لاتعجبني كثيراً. إن الكلمات أقل التهاباً من عظمة المعركة.. وأقل تأجّجاً من إحساسي الداخلي نفسه. وخلال التدريبات ينتظرني عملٌ طويل. تعديلات.. وإضافات، وتغيير بعض المشاهد. منذ أسبوعين فقط كنتُ في هانوي. هذه زيارتي الثالثة. وفي كل مرة أذهب إلى هناك أتعلّم الكثير، وأستلهم عدداً من التصحيحات كي يصبح العمل مجدياً وفعّالاً كما نريد».

وخلال كتابته لمسرحية الفييتنام، كان الأديب الجزائري يتابع أخبار المقاومة، ويجمع الوثائق عن القضية الفلسطينية. الكلمة سندباد يرحل مع معارك الشعوب. يغنّي لها، وأحياناً يتفجّر شرارة أمامها. بعد مسرحيته عن الفييتنام بدأ يكتب مسودات لمسرحية جديدة عن فلسطين والمقاومة الفلسطينية. وقد جاء من هانوي إلى دمشق بعد وقفة في بيروت لكي يتعرّف بنفسه على طبيعة المعركة التي تدور على هذه الأرض.. لكي يملأ كراسته بالملاحظات والانفعالات، والوثائق الحية. وهذه المرة هناك على الأقل إحساس عميق بالارتباط.

يقول إن قضايا الشعوب واحدة ومترابطة.. وهو محقّ فيما يقول، إلا أن ردود فعله وهو ينتقل بين قواعد الفدائيين، وأسئلته التي تتدفّق في مخيمات اللاجئين، تكشف عمق ارتباطه، وإحساسه الخاص بأنه «معنّي» هذه المرة، ربما أكثر من أية مرة أخرى. كان كلما تراكمت في كراسته المعلومات ازداد شعوراً بالحاجة إلى مزيد من المعايشة والمعلومات.. قال:

ـ «سأعود.. حتماً سأعود. أريد أن تكون مسرحيتي عن فلسطين شاملة.. أريدها أيضاً نموذجاً أكمل للمسرح الفعّال الذي لايقنع بعرض الأوضاع القائمة، وإنما يسعى إلى تغييرها. حتى الآن كتبتُ مائتين ونيف من الصفحات، لكنها ليست إلّا محاولات أولية لبناء عالم هذا النضال المرير والعادل. مدخلي في هذا العمل بسيط للغاية.. إنه «جحا» فلسطيني.. أنت تعرف كيف استخدمتُ «جحا» في مسرحية «مسحوق الذكاء»».

في تلك المسرحية، يستغلّ كاتب ياسين كما رأينا شخصية «جحا» الشعبية، كنموذج للثائر الفردي الذي لايستطيع أن يغير الأوضاع لأنه فرد لا أكثر. أما هنا في مسرحيته التي يكتبها عن فلسطين، فيصبح جحا لاجئاً تلفظه الأراضي، وتتقاذفه الأوضاع من قطر إلى قطر في كل بقاع الوطن العربي.. وخلال هذا التجوال سيكون بوسعه أن يمزّق كل الأردية التي تموّه الأوضاع المعقدة المحيطة بالقضية الفلسطينية. إنها رؤيا مركّبة من داخل القضية وخارجها، على المستوى العربي، ثم على المستوى العالمي، لتصوير لوحة عن نوع من الصراع، ووجه من وجوه نضال الشعوب، لا كشهادة باردة، وإنما كمساهمة جذرية وملتزمة في هذا الصراع، وفي هذا النضال.

وسألتُ **كاتب ياسين** السؤال الذي أعرف إجابته!

ـ أنتَ تكتب باللغة الفرنسية.. ومسرحيتك عن فلسطين ستكون بالفرنسية، أفلا تشعر أنك منفي داخل اللغة، وأنك مسوّر بحائط لابد من هدمه كي تصبح أعمالك أكثر فعالية، وأعمق تأثيراً..

ويجيب باسماً:

ـ عرفتُ ماذا تعني.. تسألني فيما إذا كنتُ أحس نفسي «صفراً يدور في حلقة مفرغة» كما يحب مالك حداد أن يسمينا نحن الكتاب الجزائريين الذين نكتب باللغة الفرنسية.. طبعاً كنتُ أتمنى لو أنني أكتب بالعربية، ولكن ما دام الأمر كذلك فإني لا أشعر مطلقاً بأني صفر يدور في حلقة مفرغة، وسأقول لك لماذا؟ كل الرجل كائنٍ في طفولته. يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار هذا الصبي الجزائري الذي تشكّل بعقلية عربية، وأصبحت له جذور، والذي يُدفَع فجأة إلى لغة أخرى، ويُجبر على اتخاذ جذور جديدة، لكنها ليست هي جذوره الأم. إنه يتخذ طريقة، إنه يستعمل هذه اللغة، لكنه ليس فرنسياً.. وإذن فلا يستطيع أن يستعملها كفرنسي. أكثر من ذلك إنه يستعملها لكي يحارب الفرنسيين أنفسهم.. وهذه الحرب من الداخل هي التي كانت تجعلني باستمرار أنجو من هذا الإحساس بالحصار أو بأني صفر يدور في حلقة مفرغة».

* * *

ثم تختفي أخبار كاتب ياسين فترة من الزمن. ثم أعلم أنه قد شكّل جماعته المسرحية، وأنه يكتب أعمالاً باللغة الدارجة «العامية الجزائرية»، وأنه حمل مسرحيته «محمد.. احمل حقيبتك وارحل» إلى تجمّعات الجزائريين في فرنسا بعد أن تجوّل فيها عبر مدن وقرى الجزائر..

أخيراً تحقّق حلمه.. ها هو يخرج من منفاه اللغوي، وها هو يعمل مع فرقته مسرحياً ومناضلاً.. ولاشك أن تجربته الجديدة ستكون مع ما سبقها علامة من العلامات البارزة في مسيرة المسرح العربي الذي يبحث عن هويته.

حوار مع الآخر

- جان ماري سيرو (مخرج)
- برنار دورت (ناقد مسرحي)
- جان لوي بارو (ممثل ومخرج ومدير)

أثناء دراستي في فرنسا، كان لديّ هاجس مزدوج: أن أتعلم المسرح الأوروبي، وأن أبلور في الوقت نفسه موقفاً نقدياً منه. كنتُ أدرك أن هذين الهدفين يتكاملان، وأنهما يشكلان زاداً ضرورياً في رحلة البحث عن خصوصيتنا في المسرح. فهذه الخصوصية تقتضي، لانسخ المسرح الأوروبي أو رفضه، بل معرفته معرفة نقدية. أي فهم تياراته المتعدّدة، والتعارضات الفكرية والجمالية بين هذه التيارات.

وهذه الحوارات مع ثلاثة من وجوه الحركة المسرحية في فرنسا، كانت جزءاً من محاولتي الشخصية لبلورة موقف نقدي من المسرح الأوروبي. إني لا أرمي إلى تقديم تقرير صحفي عن النشاط المسرحي في فرنسا، بل إلى الكشف عن الاتجاهات التي تتجاذب هذا المسرح من خلال انتماءاتها الفكرية العميقة.

أجري الحوار مع جان ماري سيرو، وبرنار دورت عام ١٩٦٨. أما الحوار مع جان لوي بارو، فقد تأخر بضعة أعوام بعد ذلك. وعليّ أن أضيف أنه كانت تربطني بسيرو ودورت صداقة أفادتني كثيراً على المستوى المسرحي، وكذلك على المستوى الإنساني.

في أواخر الستينات وأوائل السبعينات، كانت تسيطر على المسرح الفرنسي، طبعاً إذا استثنينا مسرح البولفار ومتحف الكوميدي فرانسيز، ثلاثة تيارات رئيسية: الأول هو المسرح البرجوازي - مسرح الطقوس - الذي عرف عصراً ذهبياً في «الأوديون» مع جان لوي بارو. والثاني هو المسرح الشعبي الذي قاده جان فيلار وحوله جمع من المثقفين اليساريين، الذين أدهشتهم تجربة بريشت، والذين أرادوا أن يعيدوا للمسرح زخمه الشعبي، وقوته الاحتفالية فنياً وسياسياً. أما التيار الثالث فهو مسارح التجريب، التي كانت تتبعثر في صالات صغيرة، وتجري فيها محاولات بحث متشعبة ومتناقضة، تمضي من الشكلية

البحتة، إلى كيفية التحريض الثوري. وكانت هذه المسارح هي البوارق التي تكشف، ولو على نحو مبهم، أزمة التيارين الآخرين.

قد لايكون هذا التقسيم دقيقاً وحاسماً، والتداخلات بين التيارات الفنية مسألة حتمية. إلا إني اعتمدت هذه اللوحة المبسطة للتنويه بأن هؤلاء الذين حاورتهم يمثلون، بقليل أو كثير من التطابق، التيارات الرئيسية التي كانت تسيطر على المسرح الفرنسي. في فرق التجريب يطالعنا وجه سيرو النحيل المرهف، وفي إطار المسرح الشعبي مارس دورت نشاطاته الهامة، فكان صديقاً للمسرح وعضواً في هيئة تحرير المجلة التي يصدرها «مسرح شعبي». أما بارو فقد كان يتربع على عرش «الأوديون» مديراً ومخرجاً وممثلاً.

حوار مع جان ماري سيرو

جان ماري سيرو[1] مخرج له حاسة مدهشة في اكتشاف المسرحيين المجهولين. كان أول من أخرج «بريشت» في فرنسا، وأول من قدم «بيكيت». وعندما قرأ «الجثة المطوقة» لكاتب ياسين في أسوأ فترات الحرب التي تخوضها فرنسا ضد الجزائر.. فترة الإرهاب والكبت، حمل سيرو مسرحية كاتب ياسين إلى بروكسل في بلجيكا، وقدمها هناك كصيحة احتجاج ضد بلاده. وهو أول من قدم الكاتب المارتينيكي ايميه سيزير. قدم له «الملك كريستوف» و«فصل في الكونغو».

في أعماقه يكمن شاعر مليء بالألوان. وفي مساحة المسرح يعرف كيف يجعل من زوايا المكان عالماً متناغماً، عنيف الدلالات، ينبثق الشعر في جنباته كما لو أنه التعبير الوحيد الممكن في هذا العالم الذي يتحرك لا مبالياً حول مسرحه. يقامر، ويتحدى. يقامر بخياله.، ليعيد صياغة العالم الذي يثقله، ثم يتحدى بهذه الصياغة اللامبالاة المتظاهرة من حوله والرامية منذ الأزل إلى أن تحاصر (الفن)، وتجعله هامشاً بلا صدى.

على أن ممارسة طويلة هي التي أعطت لهذه المقامرة أهميتها، وبدأ يتحدث مستعرضاً مراحل هذه الممارسة.

«ـ في بداية الخمسينات كان لي حظ التعرّف على بريشت. وفي الفترة ذاتها تقريباً، بدأتُ أُخرج الأعمال الأولى لبيكيت. وفي أعماقي بقيت موزعاً

(١) توفي عام ١٩٧٣.

بين هذين الشاعرين المتضادين. الآن، أحسبني أقرب أكثر فأكثر إلى كاتب ياسين وإيميه سيزير. إلا أن ذلك لم يحلّ مشكلة توزّعي، بل وضّحها على نحو أعمق. إننا هنا بصدد تيّارين متناقضين ولو ظاهرياً على الأقل. الأول هو تيّار بيكيت ويونيسكو وجينيه والثاني هو تيّار بريشت وكاتب ياسين وسيزير. وبإمكاننا القول إن هذين التيّارين بالذات، إنما يشكلان الهيكل الأساسي لواقع المسرح الفرنسي المعاصر.

فبيكيت ويونيسكو يرفضان «التفاهة اليومية»، التي يمكن أن تتجسّد فيها حضارة ما. إنهما يفعلان ذلك بخبث وأحياناً بسخرية تعجّ بالمرارة. المرارة التي هي الوجه الآخر للحنان. لكن هذا أو ذاك - مع تفرد كل منهما بخصائصه - يرفضان هذه التفاهة اليومية لحضارة تتبدّل، وتمضي نحو الاضطراب. فشخصيات يونيسكو مثلاً تعيش في عالم، كل ما تقوله فيه لايعدو مجموعة من الكلمات الميتة والفارغة. إنهم يتكلمون قبل أن يفكروا. وأفكارهم في النهاية ليست إلا هذه اللغة المبتذلة التي يستعملونها، وهذه التفاهة اليومية التي يعيشونها. وإننا نجد الشيء نفسه عند بيكيت مع فارق أنه يخطّط جيداً لما يقوله، لأنه يحمل في باطنه رسوبات مسيحية عميقة. وهو دائماً يبدو مجروحاً إلى حد الموت بالدين. إن البروتستانتي هو الذي يصرخ في أعماقه.. «يا إلهي.. لماذا وضعتني على الأرض!».

أما اتجاه بريشت وكاتب ياسين وإيميه سيزير، فيرتبط أكثر بالاتجاه الشكسبيري أو الإغريقي. صحيح أن شخصياتهم هي الأخرى، فريسة حضارات تعكس أوضاعاً ميتافيزيقية صعبة، إلا أن ما يهمّ أكثر بالنسبة لهم هو حركة التاريخ، ومضمون هذه الحركة. وهكذا نجد كاتب ياسين وإيميه سيزير يصوّران ويقدّمان لنا شخصيات مثل «الأخضر، ومصطفى، ونجمة» عند كاتب ياسين، ولومومبا وكريستوف عند إيميه سيزير. فكل من الكاتبين يعبّر عن اللحظات الحاسمة في تاريخ بلاده المحلي في جوف تاريخ أوسع هو تاريخ اندحار الاستعمار.

باختصار.. كان هذان الاتجاهان ميدان اهتمامي وتجربتي خلال العشر سنوات الأخيرة.

سؤال : قبل أن نثير مسألة التناقض بين الاتجاهين المسرحيين اللذين استوعبا نشاطك خلال تجربتك الطويلة كمخرج مسرحي، لعل من المهم أن نطرح سؤالاً أوسع وأعم.. كان المسرح بالنسبة لبريشت، «تعليماً ومتعة» وبالنسبة لبيسكاتور «فعلاً سياسياً ودعائياً»، وبالنسبة لجوفيه ما يشبه «فعل الحب» فما هو المسرح بالنسبة لك؟

جواب : قد لا أختلف كثيراً مع هذه التعريفات. ولكن انظر كيف أرى الأمور. المسرح بالنسبة لي هو الشاعر، أو الكلمة في حالة «الفعل». إنه احتفال اجتماعي حول الكلمة. حول نبوءة الشاعر وتعبيراته. ولئن استطعنا إقرار مفهوم كهذا، فإننا سنحدّ من التناقض بين مسرح كمسرح بريشت ومسرح بيكيت. الاختلاف يظهر فقط في وضعية الشاعر بإزاء الحياة الاجتماعية. لكن دور الشاعر في داخل كل مجتمع هو دور نقدي. والنقد قد يكون للإجهاز على مجتمع في حالة التحلّل، أو قد يكون للبناء والتغيير. وإذن فالاتجاهان اللذان تحدثتُ عنهما آنفاً، واللذان يستوعبان المسرح المعاصر، إنما يوجدان.. أحدهما في عالم ينتهي، والآخر في عالم يبتدئ. وتلك وضعية الشاعر على العموم.

ولكي أعود من جديد إلى السؤال.. المسرح بالنسبة لي هو احتفال أو عيد. إنه تحلّق جمهور حول كاتب مسرحي لديه عن الحياة معرفة أسميها «معرفة شعرية»، معرفة لاترجع إلى أية معرفة أخرى، وهي تختلف عن المعرفة العلمية. والمسألة تنطرح دوماً على النحو التالي: كيف يمكن أن ننفذ بهذا الشكل من المعرفة

إلى بيئة لاتترك سوى زاوية صغيرة ومهملة للحدس الشعري. تلك هي المشكلة القديمة قِدَم العالم.. مشكلة أن ينفذ نقد الشاعر إلى البنى الاجتماعية التي تحاول دائماً الحفاظ على نفسها واستمرارها.

سؤال: **الآن أصبح بالإمكان طرح سؤال لامسته أكثر من مرة خلال هذا الحديث. عندما احتل الطلاب مسرح فرنسا «الأوديون» وقف أحدهم على الخشبة، وقال مندّداً باتجاهات بعض المسرحيين الفرنسيين: «نحن نعرف هوية الذين يقدمون لنا في يوم مسرحية لبريشت، وفي اليوم التالي مسرحية لبيكيت». وبغضّ النظر عن القسوة الفجّة في هذا الاتهام، فإنه ينطوي مع هذا على شيء حقيقي. فالمضمون الفكري والاجتماعي للمسرح البريشتي يختلف جذرياً في رأيي عن المضمون الفكري والاجتماعي لمسرح بيكيت أو يونيسكو. تماماً كما يختلف التحليل الماركسي للعالم عن التحليل الميتافيزيقي أو الغيبي، ولهذا فإني أجد في تبنّي التيارين وتقديمهما بنفس الإيمان نوعاً من المصالحة، نتيجتها النهائية خلط الأمور في أذهان المتفرجين، وبث نوع من اللبس المستمر بحيث لايتبيّن وضعه، ولا المسرح الذي يحتاجه. فكيف تنظر إلى هذه النقطة، لاسيما وأنك متلازم مع هذين التيارين منذ بدايات تجربتك المسرحية، كما أنك أشرت إلى الاعتقاد بأن التناقض بينهما ليس إلاّ ظاهرياً.**

جواب : أنتظر منك هذا السؤال. وفي الحقيقة ما من مصالحة إن كنّا نقدّم بريشت وبيكيت في الوقت نفسه. قد تكون هناك مصالحة لو حاولنا القول إن هذين الاتجاهين هما اتجاه واحد. أما فيما عدا ذلك ليس هناك تناقض أو مصالحة. ففي هذا العالم المستمر التغيّر ـ وما من شيء مستمر إلا التغيّر نفسه ـ وفي مجتمعات دائمة التحوّل، نستطيع القول إن رجلاً كبيكيت، وفي هذه الفترة

بالذات، هو إفراز للتاريخ وللحضارة الغربية في مرحلة من مراحل تطورها. وهو كشاعر يشجب في نتاجه الشعري كل عناصر السكون والتفاهة والموت في هذه الحضارة التي جعلت منه رجلاً مجروحاً إلى حد الموت. وبهذا المعنى ما من تناقض.

أما القول إن درس بيكيت هو في بلدان أخرى خارج أوروبا أقل أهمية وجدوى في بناء مجتمع جديد من مسرح بريشت فهذا أمر مؤكد. ولكن هنا في أوروبا، حتى بالمفهوم الضيق للمسرح الذي يعلّم الجمهور، وينمّي وعيه والتزامه، فإن بيكيت مهمّ للغاية حين يقدّم لنا كيف تتصرف شخصيات «مغرَّبة» في تفاهات حضارتها، وكيف تمضي نحو الموت.

وبهذا الفهم يمكن القول إن بيكيت ليس متعارضاً مع بريشت في موقفه من المجتمع، وإن كانت له أساليبه الشخصية في الهجوم على أوضاع مجتمعه.

صحيح أن الغاية التي يتوخّاها بيكيت ويوينسكو ليست، كما هي الحال عند بريشت، مسرحاً يساعد على توعية مباشرة للجمهور، ويوجهه إلى الثورة وبناء الاشتراكية، ولكن لو نظرنا بعيداً، ووسّعنا من أفق رؤيتنا، لوجدنا أنه حتى ولو لم تكن تلك غايتهما المدرَكة، فإن بالإمكان الاستفادة من أعمالهما كوسائل لإيقاظ وعي المتفرج بكل ما يجعله غريباً، ومستهلكاً وضائعاً. وهذا جيّد ومفيد.

لقد كنتُ أقدّم بريشت عندما اكتشفتُ بيكيت، وبدأت أقرأه، فأحسست فوراً أنه يعبّر بدقة عن وضع الحضارة الغربية في الفترة التي نعيش فيها ونتنفّس هواءها. وهذا ما شدّني إليه. أنا أعتقد أننا نعيش في فترة هامة جداً على الرغم من أن كل فترات التاريخ هامة. ولدينا ـ أنا والفرقة التي أعمل معها ـ الوعي بأننا

في فترة تحوّل هام وجذري وسريع للغاية، وأن هناك شعراء همّهم الرئيسي أن يُظهروا كيف تنحلّ المجتمعات، ثم كيف تتشكّل بانحلالها من جديد. فعناصر الانحلال هي أيضاً عناصر تشكّلها الجديد. وبحسب المنظور والنقط التي تستقطب الاهتمام، يمكن تمييز مستويات تقارب بين بيكيت وبريشت مثلاً. فأنا لا أعتقد أن لهما كشاعرين موقفاً مختلفاً بإزاء المجتمع. ومعرفتهما الشعرية عن العالم ذات طبيعة واحدة، إلا أن طريقة تطبيق هذه المعرفة، وربطها بالقناعة السياسية والدينية لكل منهما ليست واحدة.

وفي حالة كحالتنا من العبث معارضة أحدهما بالآخر. أو القول إننا نصالح بينهما. وإذ أخرجتُ أول مسرحية قرأتها لبيكيت، وكذلك المسرحية الأولى لبريشت، لم يكن ذلك بدافع غريزي، أو بناءً على انطباع عابر، وإنما بدافع وعي سياسي، وحسّ مسرحي. وهذه نقطة هامة، تتضمّن إجابة واقعية على السؤال. فمسرحية بيكيت «في انتظار غودو» تُظهر الغباء من منظور ميتافيزيقي، غباء رجلين ينتظران شخصاً أسطورياً، بكل ما ينطوي عليه هذا الغباء من جوانب مؤثّرة ومقلقة ومسرحية. ومنذ ١٥ عاماً كان مهماً أن نقدِّم مثل هذا العمل. كذلك فإن تقديم «الاستثناء والقاعدة» لبريشت ـ في الفترة التي بدأت فيها نهاية الاستعمار في العالم تصبح حقيقة ـ كان هو الآخر ذا أهمية كبرى أيضاً. وأعتقد أنه لم يكن ثمة تناقض في تقديم العملين. واليوم في ضوء الأحداث التي مرّت، نلمح أنه ليس من الصواب فرض التعارض الكلّي بينهما، أو القول إننا لانستطيع تقديم أحدهما إذا ما قدمّنا الآخر.

أما أن يقال ـ وهذه قضية أساسية ـ إن مسرحية كالاستثناء

والقاعدة هي أكثر أهمية في بلاد تخرج من الحرب، أو تعيش حالة حرب، أو يحتدّ فيها الصراع الطبقي، فهذا صحيح جداً. وإن إجابتي كلها لاتعني في الحقيقة إلا الوضع الراهن هنا في أوروبا.

سؤال : **إنك تولي الشعر أهمية خاصة في عملك المسرحي، ومن يرى بعض أعمالك يعرف إلى أي حدّ هو مهمّ بالنسبة لك، أن تجعل المسرح فضاءً يرشح الشعر لوناً، ونغماً، وإيقاعاً من كل مسامه. وأنا أعلم بالإضافة إلى ذلك أن عملك في المسرح ليس مجانياً أو محض مصادفة. إنك تريد الإسهام في تغيير هذه الحضارة المتحلّلة ـ كما تقول ـ عبر المسرح، أو على الأقل في إيقاظ جمهورك على وضعه المخزي. بمعنى آخر، إنك تعمل في المسرح لدوافع سياسية بالإضافة إلى الميل الفني. والسؤال هو: هل تجد فعلاً أن من المجدي في عالم لامبالٍ ومنظّم جيّداً كعالمنا الإلحاح على الشعر.. ومحاولة توظيفه في تغيير أوضاعنا. إن مسرحيين كثيرين عبّروا عن هذا اليأس بطرقٍ مختلفة. أنتونين آرتو كان يريد أن يصبح المسرح عنيفاً كالطاعون يفترس المتفرج ويجعله يصل أعلى ذروة من الاندماج في الاحتفال المسرحي. ومن هذا الاتجاه انبثقت تيارات مسرح القسوة «والهابينينغ»، وكل هؤلاء الذي يريدون أن يجرحوا وجوه المتفرجين، وأن يدموها احتجاجاً على اللامبالاة اليومية وموت الإحساس الذي تدبّره النظم القاسية، التي تحكم هذه المجتمعات. فهل تعتقد أن وسائل إضافية كالاستفزاز أو العنف ليست ضرورية لمساعدة الكلمة المسرحية على غزو لامبالاة المتفرج، وبالتالي العالم الذي يضغط بشكلٍ ساحق على مسرحك الصغير.**

جواب : أعتقد أن الشعر هو العنف ذاته. يبدو لي أنك تريد التشكيك بجدوى الشعر أمام ضرورة «الفعل». ولكن أفكر بأنه ما من

شيء أكثر عنفاً وأعمق حدّة وعدوانية من الشعر نفسه. وبعض قصائد أراغون وبريشت ورامبو تثبت ذلك.

إن ما يميّز الشاعر الملتزم سياسياً عن الرجل السياسي هو أن وسيلة تأثير الشاعر على الجمهور هي القصيدة، ووسيلة عمل الرجل السياسي هي «السلطة». فالشاعر هو ذلك الذي يرفض باستمرار الحرف الميت. والحضارات إنما تعبّر عن نفسها باللغة. كما أن الكتّاب والشعراء والمفكرين يصوغون القيم والأفكار التي تصبح فيما بعد شرعية وفعلية الوجود. فالشاعر هو الذي يجدّد اللغة. ويعطيها مضامين جديدة. إنه يبدّلها فيما ينقدها. ويرفض بشعره كل فساد مجتمعه.

وهل يمكن أن يكون هناك أكثر عنفاً وشاعرية من أن نظهر على المسرح ملكاً أو أميراً يدّس السم لأخيه كي يحتل مكانه. هنا تكمن الخاصية الدرامية للشاعر. وما من شيء أكثر قوة من فعلٍ شعري. فعندما يكتب كاتب ياسين بعض الأبيات يجرح ويمزّق بعنف. وبالنسبة لي هذا هو الفعل. ولأحدِّد لك الآن مفهوم الشاعر في رأيي. هو ذلك الذي يقول الكلمات التي نودّ سماعها، ويصوغ بالكلمات النبوءة. طبعاً لا بالمعنى الديني. بكلمة واحدة، هو الذي يقول كلمات ستبدّل الواقع، وتخلق واقعاً جديداً. وبهذا المعنى..الشاعر يشبه رجلاً مثل «كاسترو». وفي الحضارات الإفريقية القديمة نجد تجسيداً ممتازاً لهذه الفكرة، حيث لايوجد أي فاصل في اتجاهات التعبير القديمة بين الكلمة والفعل. إن الكلمة هي بالذات الفعل.

من هنا.. أجد على عكس مخاوفك أن الشاعر ذو دور جوهري، وخاصة في مجتمعات ميكانيكية كمجتمعاتنا. لأن الشاعر هو فقط الذي لايمكن أن تناله الميكانيكية.

ونحن نعلم أن الرجل الذي يبني المجتمعات، يميل في مرحلة من مراحل بنائه إلى أن يتجمّد، ويحوّل ما بناه صياغة ساكنة ومطلقة. وفي مثل هذه الحالة سيولد تناقض جذري ومستعر بين الشاعر وبين بناء المؤسسات الاجتماعية. تناقض جيد ومثمر، ولابد من إدراجه في صلب الحياة العامة والإبقاء عليه. ذلك يشبه بالنسبة لي دور مهرج الملك الذي كان يستطيع أن يقول ما لايستطيع أحد قوله. هذه المهمّة هي إلى حد ما مهمّة المسرح. وقد كان الأمر كذلك بالنسبة لبريشت نفسه وأنا شديد الإخلاص له. واتجاهنا في تقديم مسرح ذي وظيفة ودور اجتماعي يجعلنا ندرك كم أن نظرية بريشت حول المسرح هامة ومفيدة. لكن لابدّ من تطبيقها بذكاء ديالكتيكي لا كما تطبق كراسة «تعليمات الجندي». هذا غير صالح. والجمهور ليس أبله.

والصعوبة التي تواجه عملنا في فرنسا، هو أن نجد داخل الجمهور نقاط ارتكاز لمسرح يستعيد الإلهام الشكسبيري. لمسرح بريشتي. ربما لاينبغي أن ننفي منابعنا، ولكن لابد إلى جانب ذلك من تغيير هذه المنابع وإيجاد أخرى جديدة. فنحن في فرنسا متأثرون بالتراث اللاتيني أكثر من التراث الأنكلوسكسوني. وللأسف أكثر التيارات اتصالاً بعالمنا الراهن وبيريشت هو التيار الشكسبيري أي الأنكلوسكسوني. ومن هنا تأتي صعوبة إيجاد منابع جديدة لدينا. ومؤلفون مثل كاتب ياسين وإيميه سيزير، أهميتهم كبيرة من أجل هذا السبب، فهم قد تحرّروا من الدائرة الضيقة للتراث المسرحي الكلاسيكي.

سؤال : أيفسر هذا، ولو بصورة جزئية، أزمة المسرح في أوروبا بعامة وفي فرنسا بخاصة، حيث لانرى ظهور كثير من المؤلفين الجدد؟

جواب : فعلاً ما من مؤلفين جدد. ومنذ الحرب الثانية كان هناك كما

ذكرت تياران.. الأول هو بريشت الذي رحّب به الجمهور، وانتشر في بيوت الثقافة وتظاهر في مسارح جديدة مثل المسرح الوطني الشعبي.. إلا أن كل هذا النشاط الذي حاول أن ينفذ بالمسرح إلى أوسع القطاعات الشعبية لم يؤدِّ إلى ظهور كتّاب جدد.

والتيار الثاني يمثله جينيه وبيكيت ويونيسكو. والآن تنضاف مشاكل جديدة يطرحها التلفزيون، وتعقّدُ المواصلات العالمية والتعايش السلمي وسوى ذلك.

إلا أن يقظة العالم الثالث في رأيي تتسم بأهمية كبرى. فهذا العالم بدأ يعي، ويبرز كطاقة وإمكانية جديدتين. ولهذا فإنك تلاحظ تركيزي المستمر على أهمية كاتب ياسين وسيزير. إنهما يقولان للجمهور أموراً جوهرية وكلمات جديدة، سيكتشف الجميع فيما بعد أنها كلماتهم.

سؤال : لنعد الآن إلى عملك، هل تحدِّد لي ماذا يعني المجال المسرحي بالنسبة لك؟

جواب : المجال المسرحي بالنسبة لي هو أن أعرض على الخشبة أفقين في وقت واحد. الأفق العقلي للجمهور والأفق الشعري للكاتب الدرامي. معنى ذلك أن نجسّد في مكان قد يكون خشبة مسرحية الرؤية الشعرية للكاتب. نجسّدها بشيء، بفعل، بحركة.. حتى تمس الأفق العقلي للجمهور بحيث يبدو الأمر كأننا نقدِّم صوراً كامنة في ذهن المتفرج، لكن لابدّ من أن يأتي شاعر فيكتشفها.

سؤال : ألهذا السبب تعتمد كثيراً على العناصر البصرية والسمعية في إخراجك؟..

جواب : بالضبط.. هذه هي وسائلي للاتصال بما أسميه الأفق العقلي للجمهور.

سؤال : أي دور يلعبه الممثل في عملك كمخرج؟.. لاحظت وأنا أتابع تدريباتك على مسرحية «الرهينة» لكلوديل أنك لستَ مخرجاً ديكتاتورياً فيما يتعلق بالممثل؟

جواب : بالعكس.. لي جانبي الديكتاتوري بالنسبة للممثل. ولكن ثمة أشياء لابدّ من الانتباه إليها. فالممثل هو الذي يعرف كيف يستخدم الرؤية الشعرية لكي ينفذ بها إلى المجال العقلي للجمهور. هو المتحدث أو العلاقة التي تجعل أفكار الشاعر واضحة. فالمخرج ليس ساحراً، وإنما هو الذي يقود الممثل بشكل واعٍ ودون ألغاز وأسرار. نحن نعلم أن الممثل يمكن أن يؤدي دوره بطريقة غريزية أو بطريقة واعية. ومهمة المخرج هي أن يجعله واعياً لما ينبغي عليه أن يفعل، لا أن يجبره على فعل ذلك. إني أبحث عن مشاركة الممثل الكاملة لما أطلبه منه، أي أن يعيه، ويقتنع به تدريجياً، وليس أسوأ من أن يكون الممثل ناقلاً أعمى.

سؤال : ماذا كنتَ تفعل لو أنك في بلدٍ كبلادي حيث لاتوجد تقاليد مسرحية.. أية نصيحة تقدمها لنا كي نجد مسرحنا؟.

جواب : ينبغي الانطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد، وقد وُجد دائماً في التاريخ الإسلامي، وحتى عندما يكون ذلك مستتراً، صراع بين الشعب والإقطاع حتى في عصور قديمة جداً. وكانت الحكمة الشعبية تعبّر عن نفسها بالحيلة والأمثولات. فلديكم تراث غني بالنقد الذكي، جحا مثلاً هو شخصية لاتستطيع أن تقوم بثورة. لكن كتراث شعبي استطاع أن يحتفظ عبر قرون طويلة بصفاء الهجوم على مفاسد الإقطاع. فالتراث الشعبي قاعدة جيدة للانطلاق ومليئة بالإمكانيات.

يثير البعض بالنسبة لبلاد تجربتها المسرحية بادئة مشكلة عدم توفّر المسارح، إلا أن ذلك ليس له أدنى أهمية. ومن الخطأ الفادح أن

تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية. بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمّدة التي وصلت إليها في أوروبا. فهنا يتحوّل التراث المسرحي الثقيل عبئاً يجمّد حركتنا، ويقيّد قدراتنا على التفكير بأشكال وأساليب جديدة. أما في مناخ بكرٍ فإن الفرصة واسعة لأن تكون البداية حرة، وعفوية، ومليئة بسخونة الاحتفال الجماعي.

والرغبة في التمثيل ضعيفة في بلدان العالم الثالث، ومردّ ذلك إلى أن الإنسان في العالم الثالث يحيا المسرح في حياته اليومية. وهذا المسرح بالذات هو أَحَدُّ الأشكال المسرحية عنفاً.

حوار مع برنار دورت:

برنار دورت واحد من الأسماء التي ارتبطت باكتشاف بريشت لدى الجمهور الفرنسي. ويُعتبر كتابه «قراءة بريشت» الذي ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٠ من أهم الدراسات التي وُضعت في الفرنسية عن بريشت. ثم تعمّقت هذه الدراسة في المقالات الأخرى التي ضمّها كتابه الثاني «مسرح شعبي». وقريباً سيصدر للكاتب بحث شامل ومعمّق عن مسرحية «غاليلي» لبريشت. ودورت يدرّس في معهد الدراسات المسرحية بالسوربون، وكان يعمل كناقد مسرحي في مجلة «الآداب الفرنسية» التي كان يرأس تحريرها أراغون.. كما أنه عضو في لجان مسرحية كثيرة، منها «لجنة مسرح الأمم» و«لجنة مهرجان نانسي».

وفي بيته الذي يتألف من صالون معتم، ومختنق بالكتب والمجلات والنشرات، ومن غرفة نوم ضيقة، التقيت به وبدأنا نتحدث.. كان الحديث يبدأ مركزاً حول بعض القضايا المحدَّدة، ثم لايلبث أن يتشعّب، ويمتد ليشمل قضايا أوسع يصعب أن نوفيها البحث في حديث واحد..

سؤال : سأبدأ بسؤال عام، وشديد الاتساع. ما هو المسرح بالنسبة لك؟..

جواب : من الصعب الإجابة على هذه السؤال. للإجابة عدة مستويات مختلفة. فالبنسبة لتجربتي الخاصة الشخصية والنفسية، أستطيع

القول بأن المسرح كان دائماً يمثّل بالنسبة لي شيئاً ما. ما هو هذا الشيء بالضبط؟.. ربما ينبغي الإستعانة بمحلّل نفسي لمعرفة ذلك. كان دائماً يفتنني أن أرى أشخاصاً مثلي ومثلك يستطيعون أن يقفوا على المسرح، وأن يتقنّعوا، ويمثّلوا قضايا تمسّنا، وتتعلّق بنا. ومن وجهة النظر هذه.. ثمة في المسرح عنصران أساسيان.

فليس المسرح ما يجري على الخشبة، كما أنه ليس حياتنا الواقعية أيضاً. إن ما يجري على الخشبة يخصّنا، ويتعلق بنا، لكنه في الحقيقة يروي ما يجري في الواقع بطريقة مختلفة، أي غير واقعية..ولهذا فإن المسرح مزيج من الغربة والمؤالفة.. فمن خلال وسائل غريبة وغير واقعية، نصل إلى التعبير عن أشياء تخصّنا مباشرة.. إنهم يُلقون الكلمات وهم يمثّلون، أو يؤدّون حركات جسدية.

ولكن على مستوى آخر - وهناك مستويات للنظر، لأن هناك مسارح لامسرحاً واحداً - ثمة بعض الأشكال تثير اهتمامي، وأخرى لاتثير اهتمامي على الإطلاق. وبمعنى آخر سأقول عن نفسي إني متفرج سينما أيسر منّي متفرجاً مسرحياً. أستطيع رؤية أي فيلم، ولاتراودني أبداً الرغبة في الخروج من فيلم مهما كان تافهاً. ربما يعود ذلك إلى وجود علاقة حميمة بين متفرج السينما والشاشة، في حين تصيبني الخيبة في المسرح تسع مرات من أصل عشرة. تسع مرات أشعر بالسأم، لكن المرة العاشرة هي التي تهمّ.. في هذه المرة أحس فجأة بأني أشارك في تجربة نادرة تحمل الكثير وتهزّني. وما أقصده هنا ليس مجرد التسلية أو المتعة.

سؤال : يقول سارتر: كان المسرح يقوم بدور السينما قبل ظهورها. وإنه ما عاد يستطيع، أن يؤدي هذا الدور البديل.. فهل هذا ما تعنيه عندما تقول بأنك كمتفرج سينمائي أيسر منك متفرجاً مسرحياً..

أي هل أصبح المتفرج يفتقد في المسرح عنصراً هاماً ما عاد يمكن أن يتوفر له بعد ظهور السينما. وبالتالي فإن احتمالات الخيبة تصبح أوسع.

جواب : في هذا جانب صحيح. يمكننا أيضاً عرض الفكرة على نحو آخر. لقد أصاب المسرح من جراء ظهور السينما ما أصاب الرسم من جراء ظهور التصوير الفوتوغرافي. وهذا يعني في حدود معيّنة أن التصوير الفوتوغرافي لم يقتل الرسم أو الفن التشكيلي كما خُشي في البداية، وإنّما أجبره على أن يتخصص كفن تشكيلي، ويهمل ميادين انتزعها منه التصوير الفوتوغرافي مثل الصور التذكارية ورسوم الوجوه. ويمكننا قول الشيء نفسه عن السينما. فقد حرّرت المسرح من أحد مشاغله، أو مهامه، أي أن يكون وسيلة سهلة للمتعة من خلال تقديمه للناس صورة مكبرة وملوّنة عن أوضاعهم. وأعتقد أن قسماً كبيراً من مسرح المتعة قد اختفى، لأن السينما تؤدي هذه المهمة بأفضل منه. ونستطيع الذهاب إلى أبعد، فنقول بأن السينما تقصّ أفضل من المسرح الحكايات ذات الطابع الروائي، وبأن المسرح أصبح مضطراً لأن، «يتمسرح» أكثر. وكلمة «المسرحة» استُعملت لأول مرة عام ١٩٠٠. ومسرحة المسرح ظاهرة جوهرية. كما أن الفترة التي ظهرت فيها فترة هامة للغاية.

تلك كانت فترة «الطبيعية» حيث بدأ المسرح يعرّف نفسه عبر ظهور المخرج المسرحي «الطبيعي»، الذي سيصبح فيما بعد المخرج المسرحي بالمعنى الحديث للكلمة. إني أولي هذه المرحلة أهميتها رغم أن مخرج تلك الفترة، لم يكن قد تميّز بعد عن السينما. لأنه كان يعمل ما ستفعله السينما فيما بعد وبأحسن منه. أي إعادة تقديم الواقع بصورة فوتوغرافية..

ومن جهة أخرى، ينبغي أن نلاحظ حول النقطة نفسها مسألة توسّع جمهور المتفرجين. وهو توسّع ملحوظ منذ القرن السابع عشر. ولم يُجب المسرح دائماً على هذا التوسع، أو يستوعبه. ولذا فإن السينما هي التي تكفّلت بهذا الجمهور، الذي لم يكن يذهب إلى المسرح إلاّ لماماً، ولكنه كان بحاجة ماسة لأن يرى نفسه أو أوضاعه منعكسة على خشبة مسرح أو شاشة سينما.

وفي الحقيقة.. السينما هي التي جعلت المسرح الشعبي في بداية هذا القرن يحلّ محلّ المسرح الميلودرامي في فرنسا. فما عادت الآن تُكتب مسرحيات ميلودرامية للمسرح، وإنما تُكتب سيناريوهات ميلودرامية للسينما.

سؤال : **في مقدمة كتابك «مسرح شعبي» تستعرض بعض ملامح تجربتك المسرحية من خلال عملك في مجلة «المسرح الشعبي» التي كانت تصدر عن جماعة المسرح الوطني الشعبي حين كان يديره جان فيلار. وفي هذه المقدمة أثرتَ عدداً من القضايا التي تحتاج إلى توضيح طويل، وبحث مستفيض.. إني آخذ واحدة من هذه القضايا على سبيل المثال. تقول في مقدمتك هذه: «إن المشكلة الأساسية هي هل نندمج في اللعبة الدائرة على الخشبة أم نظلّ بعيدين عنها؟». ثم لاتقول المقدمة أكثر من ذلك.. تطرح السؤال ثم تصمت.. وأنت تعرف أكثر منّي أن الإجابات المختلفة على هذه المشكلة تكاد تكون هي بالذات تيارات المسرح قديمه وحديثه. فما هو موقفك كناقد مسرحي إزاء هذه المشكلة؟**

جواب : هذا هو سؤال المسرح الجوهري.. ولكن لنعتمد على جواب جاهز.. ينبغي أن يكون المتفرج داخل اللعبة وفي الوقت نفسه خارجها. بالتأكيد أنا لا أفعل الآن أكثر من تبسيط قضية معقّدة. لكني سأحاول توضيح الأمر ببعض الأمثلة. فـ «الهاينينغ»، مثلاً،

وهو نوع من ارتجال أحداث على الخشبة يشترك فيها جمهور الصالة، ليس في أبعد الحدود مسرحاً. قد يكون ظاهرة نفسية، أو اجتماعية، وقد يكون شكلاً جديداً في الفن أو في «التعبير» على الأقل. لكني أعتقد أن من الصعب تسمية «الهايبنينغ» مسرحاً. لأن المسرح ينتهي في اللحظة التي يجد المتفرج نفسه مدعواً لأن يكون ممثلاً. وبالمقابل، إذا كان المتفرج بعيداً جداً عن الممثل لايبقى هناك مسرح. فالممثل في هذه الحالة لايثير اهتمام المتفرج، لأنه بعيد عنه بكل معاني «البعد». وعندما يجد المتفرج نفسه غائصاً في صالة عميقة، ولايرى الممثل إلا كخيال فإنه لن يهتم بهذا الخيال. ومرة جرى ذلك معي أنا بالذات. فقد رأيت أوبرا «عايدة» لفردي في روما. كانت تقدَّم على مسرح روماني فسيح وواسع.. وكنت بعيداً.. بعيداً جداً، حتى بدا لي ما يجري على المسرح، وكأنه صراع حشرات صغيرة. بالطبع لم يستطع صراع الحشرات الصغيرة أن يثير اهتمامي.

«والبعد» لا أعني به فقط البعد المكاني، بُعد المقعد عن الخشبة. بل قد يكون هناك أيضاً بعد أعمق وأوسع حين يؤدّي الممثلون، ويقدمون عالماً لايثير اهتمام المتفرج. وهذا يفسّر في رأيي لماذا لايرتاد مثلاً جمهور العمال مسارح «البولفار»، ويقتصر روادها على الطبقة البرجوازية. إذ ماذا يمكن أن يجد العامل في هذه المسارح؟ سيرى مشكلة محبوكة ومُحكمة البناء، ولكن أبطالها شخصيات لاعلاقة لها بتجربته الحياتية الحقيقية. ربما تسلّيه الحبكة فهي مصنوعة بشكل مُحكم وجيّد، وكتّاب مثل «فايدو» صنّاع ماهرون في وضع العقد وحبكها، إلا أنه رغم ذلك لن يبالي بما يجري أكثر مما يبالي بالزواج عند النمل.

إذن.. بهذا المعنى ينبغي أن يكون المسرح بعيداً وقريباً في الوقت

نفسه. في الداخل والخارج معاً. هذا بشكل عام. أما بالنسبة لموقف الناقد فهو موقف المتفرج ذي الامتيازات. وفي الحقيقة ينبغي أن يكون هذا دوره. فعليه وحده بشكل ما أن يحكم على العرض، ويعطي رأيه وردّ فعله تجاهه. طبعاً، الآن هو يريد أكثر من ذلك، ودوره يتغيّر ليصبح أكثر من ذلك.. أما في الماضي، ولاسيما في القرن التاسع عشر، فقد كان ذلك دوره.. إنه مبعوث من الجمهور للحكم على العمل، كما أن «ذواقة» النبيذ كان مبعوث الذين سيشربون هذا النبيذ مستقبلاً. كان الناقد يقول: هذا نبيذ جيد، وهذا نبيذ رديء. لكن من أجل هذا لابد من الاتفاق أولاً على معنى النبيذ. بالنسبة للنبيذ المسألة سهلة، فهناك عدد من القواعد التي يمكن تطبيقها. أما في المسرح فالأمر يختلف.. نعم.. نعم. ربما كان سهلاً في الماضي حين كانت هناك قواعد ثابتة لمسرح ثابت ولجمهور ثابت هو الجمهور البرجوازي. ولايزال يعيش بيننا بقايا من هؤلاء النقاد مثل «جان جان غوتيي» ناقد «الفيغارو». لكن هذا النوع من النقد، وهذا النوع من النقاد، يختفي شيئاً فشيئاً لصالح ماذا؟.. لصالح نقدٍ يمكن تحديده بأنه نوع من «التوسّط» بين المسرح والمتفرج بالمعنى الواسع لكلمة «توسّط». واسطة بين النشاط المسرحي عامة، ولا أعني هنا هذا العرض المسرحي أو ذاك، مأخوذاً على انفراد، بل بين النشاط المسرحي ككل، من جهة، وبين ذوق ووعي وفهم المتفرج من جهة أخرى.

في هذه الحالة لا يشكّل الناقد حَكَماً متذوقاً، ولكنه يقيم بين العمل المسرحي والمتفرج صلة واعية تجعل علاقة أحدهما بالآخر مفهومة ومتنامية. بمعنى آخر، إن مهمته تركيبية بين المسرح والجمهور. ولهذا لابد له من أن يشارك في النشاط المسرحي بعامّة دون أن يكون مرتبطاً بمسرح معين.

سؤال : إسمح لي أن أعود إلى السؤال نفسه. فمسألة القرب والبعد.. الاندماج والاحتفاظ بمسافة بين الصالة والخشبة هي كما قلت سؤال جوهري. الإجابة عليه تنطوي على موقف فكري لايشمل المسرح فقط، وإنما يشمل أيضاً الثقافة والمجتمع. ولقد بسّطت القضية جداً إذ قلتَ إن على المتفرج أن يكون مندمجاً في «اللعبة» وخارجها في الوقت نفسه. لكن من خلال الاتجاهات، والنظريات التي تعدّدت في هذا القرن، والتي تتاول هذه المشكلة بالذات، هل تعتقد أن هناك حلولاً نهائية لها. أو على الأقل كيف يمكن أن نحدّد موقفاً من هذه الحلول المتوفِّرة حتى الآن؟

جواب : في الواقع، كما لاتوجد حلول نهائية في الحياة، لاتوجد حلول نهائية في المسرح، وكما أننا لانستطيع تصور نهاية للتاريخ، فإننا لانستطيع أن نتصور نهاية للمسرح.

وأعتقد أن المسألة التي يبدو من العسير تحليلها هي المسألة الجمالية.. مسألة الشكل المسرحي. فقد استمر المسرح خلال عدة قرون على أشكال مغلقة على نفسها. ذلك يعني أن الأعمال المسرحية الكلاسيكية كانت تعكس مجتمعاً ساكناً، أو يتجه إلى المحافظة على سكونه. مجتمعاً لايعرف التاريخ بالمعنى الذي نعطيه له الآن: التطور والحركة. ففي القرون الوسطى كان المسرح يعكس عالماً منظّماً حول وجود الله. ويمكننا القول بأنه كان يوجد تشابه كبير بين المسرح والكاتدرائية. فكلاهما بناءان يعكسان بصورة مرئية مفهوماً عن العالم أو عن تنظيم العالم. وكلاهما كانا بنائين مغلقين على نفسيهما. وفي القرن السابع عشر أصبح المسرح مبنياً حول مبعوث الله على الأرض أي الملك.. الذي كان ذا حقوق مقدسة. وثمة أعمال مسرحية كثيرة ولاسيما عند «كورني» تُظهر لنا كيف ينتظم العالم حول الملك.

إذن، كان البناء المسرحي يعكس لنا على خشبته، التي هي تصغير العالم، صورة رمزية عن المجتمع آنذاك. ومع انفجار المفهوم الكلاسيكي عن العالم انفجر هذا البناء الجامد الساكن للمسرح.. ذلك يشبه ما حدث قبل ذلك في ميدان العلوم حين انفجرت المفاهيم عن ثبات الأرض باكتشافات غاليلو غاليلي. ومنذ ذلك الحين كان لابد لبنى الفن المسرحي من أن يصيبها التحوّل. ولئن تأخر هذا التحوّل بعض الشيء، فلأن هناك فارقاً زمنياً بين حركة التاريخ، وطرق التعبير عن هذه الحركة.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر بدأ هذا التغيير في البنيان المسرحي يأخذ مداه. منذ ذلك التاريخ تبدّل حتى بناء التأليف المسرحي. وظهر الاتجاه إلى التحرر من وحدة العمل الصارمة. وحبكته المتقنة. وبعد أن كان العمل المسرحي بناءً فنياً مُغلقاً أصبح يتجه أكثر نحو الانفتاح. فأصبحنا لانعرض على المسرح الحقيقة «المطلقة» بنفسها كما يفترض ذلك مجتمع ساكن ومغلق، وإنما الحكايات والأوضاع، التي سيقوم المتفرج باستشفاف الحقيقة منها، ووعيها فيما بعد. أصبح هناك ما يشبه اللعبة بين الخشبة والصالة. وكل منظّري المسرح بما فيهم بريشت وآرتو - وإن اختلفت طرقهم - لديهم جميعاً فكرة تحطيم وحدة البناء المسرحي. والجوهري في أفكارهم جميعاً هو البحث عن علاقات جديدة بين الخشبة والصالة.. فالجوهري عند «بريشت» هو توعية الصالة أو ما سماه الشكل الملحمي في المسرح، وعند «آرتو» إيقاظ وإزعاج المتفرج.

ومنذ بداية القرن العشرين هذه هي المشكلة الأساسية التي تواجه المسرح. والبحث مستمر.. إن الحديث عن حلول نهائية يتناقض مع مفهومنا الحركي للتاريخ بعامة وللفكر بخاصة.. ومن المهم

هنا ملاحظة أن التبدّل الذي أشرنا إليه في المسرح، نجد موازياً له في كل أشكال الفن. فالنصوص المسرحية، واللوحات، والأعمال الموسيقية، كلها ما عاد يُنظر إليها على أنها تعكس الحقيقة الثابتة والأبدية، وهي لاتطمح إلى ذلك. تبدَّل الأمر، وصار أقصى ما يبتغيه العمل الفني هو أن يُحدث تأثيرات محدودة في زمن محدود.. تأثيرات يمكن أن تكون عقلية كما هو الحال عند بريشت. أو جسدية كما هو الحال عند آرتو. لم يعد الخلود هاجس العمل الفني. كما لم يعد هدفه أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان، بل صار رهناً بزمان، وبمرحلة معينة من مراحل التطور. لنقل إنه يريد تأثيراً يومياً. وأحياناً مباشراً.

سؤال : نحن متفقان تماماً على أنه بعد انهيار المجتمع الاقطاعي الملكي القديم بقيمه الثابتة والراسخة كالكاتدرائيات، وبعد نمو الوعي بحركة التاريخ، قد تغير مفهوم الأدب والفن، وانعكس عليهما الشعور بالنسبية، وبالحاجة إلى الارتباط أكثر فأكثر بهذه الحركة المتغيّرة اليومية. بمعنى أن الأعمال الأدبية والفنية ماعادت تطمح إلى حيازة الحقيقة المطلقة بذاتها، بل إلى التعبير عن مجرى حي متحرك، ومحاولة التأثير في هذا المجرى. إننا الآن نُطلق حكماً سريعاً وعاماً على النتاج الأدبي والفنّي في الفترة الأخيرة.. لكن هذا النتاج ليس مجرّد نشاطات عفوية، بلا ضوابط، وبلا أسس نظرية.. فهو يحاول دوماً أن يبرّر نفسه، وأن يرتكز على نظرية أو رؤية جمالية لها حدّها من الإطلاق أو الثبات. ولكيلا نظل في التعميمات والحديث النظري البحت.. سأعود إلى سؤالي السابق: اندماج المتفرج في المسرح أو عدم اندماجه. فحول هذه النقطة ظهرت بحوث هامة تشكل أساساً نظرياً مستقلاً وبالذات عند بريشت. وأنا متفق معك أن بعض أعمال بريشت المسرحية تكاد تكون مرهونة حرفياً بظرف تاريخي معيّن، وربما بمكان معيّن.

ولكن بالنسبة للأساس النظري الذي وضعه بريشت، الأمر يختلف. إننا هنا أمام حل جذري للمشكلة. حل له أساسه السياسي والفكري والجمالي أيضاً. ولقد أردتُ أن أسأل إلى أي حد تعتبر هذا الحل إجابة شافية أو قابلة للاستمرار، على مشكلة قديمة يطرحها المسرح منذ وُجد، وسواء كان ذلك بشكل صريح أو بشكل مستتر؟

جواب : كنت أعرف ماذا تعني بسؤالك، وإنما أردت الإجابة بشكل عام. على كل حال، من المفيد الآن أن نحاول الحديث عن بريشت بشكل خاص. وألح على كلمة «نحاول»، لأن الحديث عن بريشت يحتاج إلى تدقيق كثير، وإلى نظرة شاملة تأخذ بعين الاعتبار دائماً الطبيعة المركّبة والمتعدّدة الجوانب لتجربة بريشت. ففي هذه التجربة ثمة أمور ثلاثة تتداخل ويتغلغل كل منها في الآخر، حتى يكاد يصعب التمييز بينها، أو تبسيطها قصد الدراسة. هناك أولاً ممارسة بريشت المسرحية. أي إخراجه لمسرحياته، وتقديمها، وإخضاعها دوماً للتعديل والتطوير.. ويواكب هذه الممارسة تفكير نظري شامل.. تفكير جمالي - طبعاً وبمعناه السياسي - حول العمل المسرحي.. وهناك فوق ذلك النصوص المسرحية.

وبالنسبة للنصوص أعتقد أن أكثرها لم يُصب بالشيخوخة بعد. ما شاخَ هو الأعمال التي كُتبت لتجيب على ظروف اجتماعية محدَّدة يمكن القول بأنها تغيّرت أو تبدّلت معطياتها. على أن عظمة بريشت تكمن في أن أعماله عكست معظم الصراعات التي دارت في النصف الأول من هذا القرن. كل الأحداث الهامة انعكست في مسرحياته. التطور الاقتصادي للمجتمع الأميركي، والقضايا التي انفجرت مع هذا التطور. الثورة الروسية العظيمة. ظهور النازية وصعودها. الحرب العالمية الثانية، وكذلك

الحرب القومية في بداية القرن وبواعثها.. كل هذا نجده في أعمال بريشت المسرحية، كما نجد ولو بشكل أقل اتساعاً وعمقاً مشكلة نهاية الاستعمار، والتحرر الوطني، ومشاكل العالم الثالث، واضطرار المجتمعات الرأسمالية إلى تطوير بناها الداخلية تحت ضغط الثورة الاشتراكية الروسية.

فإذا ما تركنا النصوص المسرحية نجد بالمقابل أن لدى بريشت فكراً نظرياً شديد الغنى. وهذاالفكر لايحتفظ بقيمته فحسب، وإنما لم نعرف بعد كل أبعاده، ولم نكتشف مدى اتساعه. لم نستطع إلى الآن تقدير نظرية بريشت في المسرح والفن بشكل كافٍ، لأن هذه النظرية هي في رأيي الفكر النظري الماركسي الوحيد في هذا المجال. كل الاجتهادات الماركسية الأخرى في ميدان الفن أثبتت قصورها. لقد تجاوز بريشت بخطوات واسعة منظّري ونقاد «الواقعية الاشتراكية»، وأثبت أن لديه فكراً جمالياً ماركسياً شديد التماسك. استفاد من ماركس وإنجلس ولينين نفسه. وقد نمّى بعض المعطيات، وتعمّق فيها، وطوّرها. وبمقدار ما تظلّ الماركسية نظرية أساسية في عصرنا، فإن الفكر الجمالي الماركسي عند بريشت هو أيضاً أساسي في عصرنا.

ويتمتع فكره في هذا المجال بخاصية إيجابية، هي في الوقت نفسه نقطة ضعفه. وأعني أن هذا الفكر لايصدر عن فيلسوف بل عن رجل مسرح. بتعبير آخر، إنه مجموعة تعليقات على نشاطه المسرحي نفسه. وهذه ميزة أساسية، إذ يعني ذلك أن الفكر يلتصق بالممارسة، وأنه يتطوّر مع تطور التجربة، والمراحل التاريخية التي يمر بها.

أما نقطة الضعف في هذا الوضع، فهو أن يجعل فكر بريشت في أحيان كثيرة غير مفهوم بشكل دقيق. وأعتقد أننا حتى اليوم لم

نتفهّم بدقّة وعمق فكر بريشت النظري حول المسرح. ولانزال بحاجة إلى القيام بنظرة شاملة، وإلى التعمّق فيما كان يريد قوله من خلال كلمات تتغير وتتطوّر معانيها حسب المؤثرات التي تتعرّض لها تجربته، والاكتشافات التي يتوصّل إليها عبر الممارسة. وعندما نستوفي هذا الجهد ستكون لدينا في اعتقادي الأسس الاجتماعية الصلبة لنظرية جمالية ماركسية.

سؤال : من البديهي أن أي محاولة لتقديم أعمال بريشت لاتأخذ بعين الاعتبار نظريته في المسرح والفن هي بمثابة خيانة أو تفريغ للمسرح البريشتي. وفي برلين خلال «حوار بريشت»[١]. رنّت كلمتكَ عالياً حين قلت «إنهم يزيفون بريشت عندنا».. وبالفعل لاحظتُ خلال إقامتي في باريس، وما رأيته من أعمال بريشت، أن المسرح البريشتي يُزيّف، وأن البرجوازية استطاعت بذكاء، أن تحتضن هذا المسرح، ثم تمتص منه مضمونه الحقيقي، وأهدافه الأساسية. لقد رأيتُ جمهور المسرح الوطني الشعبي يتعاطف مع «بونتيلا» الرأسمالي لامع «ماتي» الخادم، ورأيت عرضاً سيئاً للأم يمكن أن يتأكد المرء من سوئه بعد أن يرى «الأم» كما تُقدَّم في «البرلينر أنسامبل».. إذن، حولت البرجوازية، وبذكاء، تجربة بريشت إلى مجرّد نصوص مسرحية متجاهلة أسسها النظرية، ومتجاهلة أدواتها الخاصة بها في العرض والتمثيل، وأعني هنا أدوات «التغريب»، والسرد، وحفز المتفرج على التفكير لاعلى الاندماج. فهل تعتقد أن تقديم بريشت دون خيانته يقتضي أن يكون قد سبقه تغيير في البنية الاجتماعية والسياسية. وأن مجتمعاً تسوده ثقافة برجوازية كالمجتمع الفرنسي لايمكن إلا أن يزوِّر درس بريشت؟..

جواب : إن حديثك عن ذكاء البرجوازية الفرنسية واستيعابها لبريشت

(١) أقيم هذا الحوار في شباط ١٩٦٨، وقد حضره عدد كبير من المسرحيين في العالم. بيتر فايس، ولويموف، وشتيلر ودورت وفيكفرت و...

بغية امتصاص مضمونه الجوهري ينطبق تقريباً على الثقافة كلها بوجه عام. ونحن نعلم أن المسرح أصبح سلعة ثقافية. وبالتالي فإن الطبقة المسيطرة هي التي تملكه، وتضع بصماتها عليه. والأمور تجري دوماً على هذا النحو.. فأكثر الكتّاب تمرداً ورفضاً، يتحوّلون إلى مواد للاستهلاك الثقافي، وبالنتيجة تفقد أعمالهم تدريجياً شحناتها وعناصر التمرّد فيها. لا أريد القول بأنه أمر سيء وبشكل مطلق، أن يتحول الكتّاب إلى مواد للاستهلاك الثقافي. فليس أمراً سيئاً أن يدرَّس رامبو مثلاً في المدارس. إذ قد يجد الشباب دائماً خلف كل محاولات التضليل والتعمية معنى الثورة أو التمرّد في نتاج شاعر كرامبو.. وليس أدلّ على ذلك من أن بريشت نفسه استطاع أن يجد هذا المعنى، وأن يفيد منه في مسرحياته الأولى فيضمّنها بعض أشعاره. إذن نستطيع القول إن هناك من يستفيد رغم كل شيء من هذه السلعة الثقافية.

ولكن قد يبدو الأمر أدق وأشد اختلافاً في المسرح.. وبالنسبة لخيانة بريشت في المسرح الفرنسي، يمكنني التأكيد معك بأن هذا أمر لايمكن تفاديه.. ويفيدنا بريشت نفسه في تفسير هذه الحالة وتعليلها، فهو يقول إن مسرحه يتخذ معناه عندما توجد أكثرية أو أقلية هامة لها مصلحة في تبدّل الأشياء، وتغيير الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة. وفي ضوء هذه الفكرة يمكن أن نرى الوضع جيداً في فرنسا أو في البلدان الشبيهة بفرنسا. فهنا نعيش إلى حدٍ ما نوعاً من الاستقرار السياسي والاجتماعي. وهذا الاستقرار رغم ظاهره الحسن، أمر سيّء وضار في جوهره.. إلا أن الوضع قائم.. ولذا فحين نقدم بريشت، فإننا نقدمه كمسرح كلاسيكي، ونجمّده في أكاديمية

فارغة. لقد أصبحنا هنا بعد مقاومة عنيفة نقبل فكرة «التغريب»، ونقبل أن تكون هناك مسافة بين الممثل ودوره، وبين الممثل والجمهور. لكننا للأسف قبلناها بعد تفريغها من مضمونها العميق. فأصبحت في مسارحنا مجّرد قضايا شكلية فحسب. وعندما يقول بريشت بأن «التغريب» من شأنه أن يسمح لنا بإلقاء نظرة جديدة على حياتنا، كما يجعلنا نعيها. فلماذا يريد ذلك؟.. لأنه يعلم أننا إذ نعي الطابع المزيّف لحياتنا اليومية ستولد لدينا الرغبة في تغييرها. أما إذا اقتصر الأمر على شعور بعدم التلاؤم مع الواقع، واكتفينا بهذا الشعور دون أن نفعل شيئاً، فذلك يُفرغ «التغريب» من مضمونه وأهدافه الحقيقية. وقد تتوضّح المسألة أكثر لو ضربنا مثلاً على ذلك.. فعند كاتب كيونيسكو هناك كثير من آثار «التغريب» في مسرحياته. لكنها الآثار التي لايريدها، أو يرفضها بريشت بشكل مطلق. لأن حصيلة هذه الآثار التغريبية عند يونيسكو هو أن تقود المتفرج إلى عالم بائس، حيث الإنسان نفسه يُداس ويُعذّب.. وكثيراً ما ألحّ بريشت على هذه النقطة في أواخر أيامه.. وانتقد هو بنفسه «الشكل الملحمي» لأنهم بدؤوا يستعملونه بأسلوب يعيده إلى مستوى شكلي بحت. وأكد أن الشكل الملحمي ليس من نوع المذاهب الجمالية الشكلية. بل هو من نوع المذاهب الاجتماعية. ولم يكن بريشت يرمي إلى أن يُحدث المسرح فعلاً مباشراً. بل أن يدفع إلى التفكير. في هذا الاتجاه كتب أعماله. وكان ذلك هو الشيء، أو الهاجس الأساسي بالنسبة له. والوسائل التي تدفع إلى التفكير مهمّة، وينبغي أن تكون مرتبطة بالتفكير نفسه. هذا يعني أن يوضع المجتمع الطبقي موضع سؤال.. وتلك هي القضية الجوهرية.

ونعود إلى الوضع في فرنسا. فمن منظور الاستقرار أو سكون الحياة السياسية، ليس لتقديم بريشت كبير معنى. وربما كان

المعنى الوحيد الذي يمكن أن ينطوي عليه تقديم بريشت، هو وضع حالة السكون السياسي موضع سؤال وإدانة. لكن للأسف ما نراه من عروض في فرنسا لايمضي في مثل هذا الاتجاه، ولايحقق حتى هذه الغاية.. ولذا يظل تقديم بريشت مجرّد إحياء لذكرى مسرحي عظيم، كما هو الحال في إحياء ذكرى الكلاسيكيين العالميين.. وهذا أمر كان بريشت نفسه يرفضه بلا تردّد.. ألم يكن أجرأ كاتب مسرحي في تمزيق قدسية الكلاسيك. وهو الذي كان يقول دائماً: ينبغي ألا نخاف بعد من الكلاسيك.

سؤال : بعد هذا الحديث العام عن وضع بريشت في الدول الرأسمالية، دعني أنتقل إلى بعض الهموم الخاصة بنا، أي بالتجربة المسرحية في بلادنا. فأنا لا أكتمك أن تقديم بريشت على مسارحنا، وأمام جمهورنا يطرح صعوبات جمة. منذ سنوات قدّمت في دمشق مسرحية «الاستثناء والقاعدة»[٢]، وكان تجاوب الجمهور معها فاتراً رغم أن الموضوع يمسّه مباشرة. ومثل هذه الظاهرة تثير التساؤل. منذ قليل قلت إن الأدوات التعبيرية التي تدفع إلى التفكير عند بريشت مهمة، ولابد من أن تكون مرتبطة بالتفكير نفسه. غير أن هذه الأدوات، في التحليل الأخير، تنبع من وضع خاص. أي أنها وليدة ثقافة معيّنة، ومصنوعة لكي ترد على مسرح قائم، له تقاليده وتراثه، هو المسرح البرجوازي الأوروبي.. وإذن فمن الطبيعي فيما أعتقد أن يحس جمهور لم يتشكل من الناحية المسرحية، وليست له ثقافة تقليدية راسخة في هذا المضمار، أن يحس غرابة «الوسائل البريشتية» وألا يتجاوب معها. إني أتخيل صعوبة اهتمام المتفرج العربي مثلاً بالألحان والأغاني التي وُضعت لأعمال بريشت. وأتخيّل أيضاً صعوبة أن يتجاوب مع الجو العام

(٢) قدم المسرح القومي مسرحية الاستثناء والقاعدة ـ إخراج شريف خزندار في موسم ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥.

إذا أُخذ بحرفيته. باختصار إن الأدوات الأسلوبية التي تستطيع أن تغرّب المتفرج العربي هي دون شك مختلفة عن تلك التي تغرّب المتفرج الأوروبي، ولهذا فإني أتساءل الآن، فيما إذا لم يكن ضرورياً للاستفادة من درس بريشت، والإخلاص لمراميه، أن نقوم بإعداد محلّي لأعماله منطلقين من أفكاره الأساسية في العمل المسرحي. وأن نستفيد في ذلك من كل الأساليب والوسائل النابعة من البيئة، والمؤدّية بالتالي إلى تحقيق الغاية المطلوبة.. أفكر مثلاً بالأغنية الشعبية المحلية ولحنها بدلاً من ألحان «كورت فيل» أو «إيسلر». أفكر في إعادة كتابة المسرحيات مستفيدين من أوضاع محلية. بكلمة واحدة، أفكر أن إعداد بريشت مسألة ضرورية لكي نقدم بريشت.

جواب : لا أستطيع أن أعطي إجابة دقيقة على هذا السؤال، لأنني لا أعرف جيداً الأوضاع الثقافية في البلاد العربية. والعرض الوحيد الذي رأيناه «للاستثناء والقاعدة» كما يؤديه طلاب هواة بإخراج شريف خزندار[٣]، هو عرض بائس، يغلب عليه طابع الفولكلور أكثر مما يغلب عليه طابع البحث الجاد لإعداد بريشت في بيئة غريبة، أعني غير أوروبية. ولكن إذا ما تجاوزنا هذا العرض الوحيد الذي رأيته، وجهلي بما هو متوفّر من تقاليد في التعبير المسرحي العربي، فإني لا أجد من حيث المبدأ أية صعوبات أو اعتراضات نظرية على إعداد بريشت، والاستفادة من كل الوسائل المحليّة لاستيعاب درسه. إن الصعوبات والاعتراضات تطبيقية بالدرجة الأولى. فمن الناحية النظرية ينبغي ألا ننسى أن معظم مسرحيات بريشت ترتكز على الإعداد. وطوال حياته، أعد بريشت واقتبس

(٣) أثناء حوار «بريشت»، قدم شريف خزندارومع طلاب يدرسون في برلين مسرحية «الاستثناء والقاعدة»، بعد أن وضع لها إعداداً جديداً، واستعار شكل المضافة العربية والراوي كإطار للعرض. طبعاً قدّمت المسرحية بالعربية. وكان هناك تناقض كبير في الآراء النقدية التي تناولتها.

أعمال الذين سبقوه. كما ينبغي لفت الانتباه إلى أن مسرحياته يقدمها «البرلينر انسامبل» دائماً مع إعداد وتعديل. وما تراه على المسرح ليس هو في معظم الأحيان ما تقرأه في النص المطبوع. فبريشت لم يكن يحبّذ أبداً أن يترك العمل يتجمّد أو يتكلّس. لقد كان لديه إحساس عميق بالتغير، وتبدّل الظروف من حوله.. وكان هذا الإحساس الفذ ينعكس بجرأة على عمله الفني المتنامي المتطور. وهنا يمكن أن نضرب مثلاً على ضرورة الإعداد أحياناً. فمن غير المعقول الآن تقديم مسرحية «أنتجونا» لبريشت كما كتبها تماماً.. فنحن نعرف أنه أعدّها في ظروف محدَّدة جداً بين عامي ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩. ولهذا لابد من إعداد جديد لإعداد بريشت لمسرحية «أنتيجونا». وهذا ما يخيّل إليّ أنك تريد قوله من خلال إلحاحك على إعداد أعمال بريشت من جديد لتلائم البيئة الخاصة بكم. وكما قلت آنفاً، ما من اعتراض من الناحية النظرية. ولكن من الناحية العملية يمكن لمس الصعوبة بما قاله بريشت نفسه حين تساءل مرة: «أينبغي إعداد شكسبير وتعديل نصوصه؟» وقد أجاب على السؤال قائلاً «نستطيع إعداد شكسبير وتعديل نصوصه عندما نكون أكفاء للقيام بهذه المهمة».. وفي حالتكم يمكن تكرار الإجابة نفسها.. فهل نحن أكفاء لإعداد بريشت الإعداد الملائم؟

وهنا تجدر الإشارة إلى أننا لانقصد ـ لا أنا ولا أنت ـ بإعداد بريشت، أن نعود به إلى أشكال من المسرح قديمة. أي أن يصبح دراما رومانتيكية، أو دراما تاريخية. ولنأخذ مثلاً مسرحية هامة مثل مسرحية «غاليلو غاليلي». فقد قال إن بالإمكان تقديم هذه المسرحية بطريقتين. نستطيع تقديمها بأسلوب ملحمي عصري، كما يمكن أن نقدمها كدراما تاريخية تدور حول

شخصية هامة. وبالمناسبة ذاتها قال أيضاً: «يمكن أن نجعل السيارة تسير بطريقتين مختلفتين. إما أن نجعلها تسير بمحركها فتمضي بسرعة، وإما أن نربط إليها حصانين فتصبح حينئذ كعربة جرّ ثقيلة تسير بسرعة أقلّ جداً من سير المحرك». ومن الضروري هنا معرفة ما إذا كنّا سنحسّن المحرك البريشتي أو سنعطّل هذا المحرك، لنستبدل به حصانين. تلك قضية هامة. ولذلك فإن دراسة تأملية وواعية لعمل بريشت (نصوصه وتطبيقاته المسرحية) مسألة في غاية من الأهمية والخصب. وبعد كل هذا، آخذين بعين الاعتبار أن بريشت كتب مسرحياته، وقدّمها بممثلين أوروبيين، أو بشكل أكثر تحديداً، بممثلين ألمانيين لهم بنية، وتقاليد، وأسلوبية قاومها بريشت خلال تجربته، فإن تقديم بريشت بممثلين عرب يطرح عدداً من المشاكل المختلفة، لأن هناك اختلافاً خاصاً في تكوينهم، إلا إذا كان لهؤلاء الممثلين إعداد أوروبي. ولربما كان هذا الاختلاف مخصباً ومفيداً. ربما كان يشكل منطلقاً لتجربة بحث غنية ومثمرة على الأقل من ناحية التفكير النظري.. وبريشت كان يتساءل دائماً عن الرابطة التي تصل المسرحية باستخدام هذه التقنية أو تلك.. وبوسعكم في هذا المجال القيام ببحث غني ومفيد.

ومن جهة أخرى، يمكن أيضاً كما قلت اقتباس النصوص نفسها بشرط أن تتوفّر الإمكانية، وأن يظل الأساس النظري قائماً. وقد وضعت هذين التحفظين، وفي ذهني تجربة إعداد «الأم شجاعة وأولادها» في موسكو. وقد كان هناك دائماً تحفّظ ـ قلّ ذلك الآن ـ إزاء مسرح بريشت، لأنه لايندرج بسهولة في سياق اتجاه الواقعية الاشتراكية بالمعنى الصارم للاتجاه. على الرغم من أن مسرح بريشت عميق الواقعية، واشتراكي بكل أبعاده. المهم..

عندما قُدّمت «الأم في شجاعة وأولادها» في موسكو كانت لهم فكرة إعداد هذه المسرحية وتعديلها، فجعلوا الأم في النهاية تموت وهي تلقي خطبة ضد الحرب. وهذا في رأيي مثل على الإعداد السيء لمسرحيات بريشت، وليس هذا هو الشكل المطلوب.

سؤال : سؤال آخر عن هموم تجربتنا المسرحية.. لقد كنّا منذ البداية، وخاصة عندما بدأت تظهر المسارح القومية في الدول العربية، ممزّقين بين اتجاهين.. الاتجاه الأول وهو السائد يتلخص في أن نقدم على هذه المسارح أعمالاً، أو منتخبات من كل الاتجاهات المسرحية، ومن مختلف العصور. أي أن تكون هذه المسارح معرضاً محايداً بالمعنى الليبرالي للكلمة، ينشر ما سميّ بالثقافة المسرحية العالمية، انتظاراً لليوم الذي يولد فيه الكاتب المسرحي.. أما الاتجاه الثاني وهو الذي أتبناه، وأحاول الدعوة إليه، يتلخّص في أن المسرح يختلف إلى حدٍ ما عن بقية وسائل التعبير. المسرح علاقة حاضرة ومباشرة بين ممثل وجمهور.. ولهذا فإن ولادة مسرحنا لاتحققها هذه الطريقة المدرسية المتمثلة في تقديم كل الاتجاهات ثم بعدئذ انتظار البذور حتى تنضج، وإنما لابد لذلك من القيام بتجربة بحث ودراسة عميقتين ومستمرتين تقريباً.. بحث في الواقع ودراسة معطياته، بحث في الجمهور، ودراسة عقليته ووسائله الخاصة في التعبير عن نفسه، ثم بعدئذٍ تجريب تعبيرات مسرحية ملتحمة مع واقع الناس، ونابعة من ظروفهم وأنماط تفكيرهم وتقاليدهم.. فما هو الأفضل في حالتنا.. أي ماذا تنصح بلاداً بلا تقاليد مسرحية بالمعنى الأوروبي للكلمة كي تنشئ، أو تبتكر مسرحها؟..

جواب : أعتقد أن المشكلة هي في معرفة، أو في تحديد، ما إذا كان المسرح سلعة ثقافية أو نشاطاً خلاقاً فنياً يعكس أنماط الحياة

المعاصرة. أظن أنه الأمران معاً. لكن ينبغي قلب الصيغ. فمن أجل خلق مسرح، أو إيجاد مسرح قومي، لايكون ذلك بتجميع أكبر عدد من المنتخبات المسرحية وتقديمها. إننا نصنع المسرح انطلاقاً من الواقع، انطلاقاً مما هو جوهري في حياتنا. بتعبير أدق، من تفاعل الخشبة والصالة، واحتكاكهما المستمر.. وهذا التفاعل لايتم إلا إذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن. ثم بعدئذ يمكن أن نقيّم، ونعطي للتراث المسرحي العالمي اعتباره أو حجمه الملائم، فنجعله يندمج في حوار وتفاعل الخشبة مع الصالة. على أن التراث مجرّداً، وكما هو، ليس قادراً على أن يقيم هذا الحوار، لاسيما حين لايتصل أو لايتعلق مباشرة بتراث شعب أو أمة.

وكما قلت، أنا لا أعرف الكثير عن المسرح العربي، ولكن إذا كان ثمة تقاليد شعبية، يمكن العمل وبخصوبة في هذا المجال. إني أوافقك على أن الطريق ليست إلا بحثاً في الواقع ودراسة لمعطياته.. وبمثل هذا البحث وهذه الدراسة يمكن الإفادة من التقاليد وصيغ التعبير الشعبية وإعادة سبكها لإعدادها بما يتلاءم مع الواقع الراهن. وقولك بأن المسرح يختلف بشكل جذري عن وسائل التعبير الأخرى مثل القصة وسواها صحيح تماماً. لأن المسرح حاضر. إنه حدث يتم في الحاضر وليس حدثاً تمّ في الماضي، ويعاد الآن إحضاره عبر الخيال. المسرح حضورٌ آني. وفي هذا الحضور يمكن كشف الماضي والمستقبل معاً.

وبهذا المعنى، يمكن أن يفيدكم بريشت كثيراً. لأنه من بين المسرحيين المعاصرين هو الوحيد الذي يقدم تجربة واسعة الأفق. ومن جهة أخرى هو الأهمّ بالنسبة لكم من الناحية السياسية. وهنا لابد من الإلحاح على نقطة هامة.

ففي كل اختيار مسرحي، أو ثقافي بشكل عام، من الضروري أن يتوفّر له وقبله وضوح في الهدف السياسي.
ماذا تريد؟.. فإن كنّا نبحث عن مجتمع طبقي ساكن، فما من ضرورة لتقديم بريشت. أما إذا كنا نبحث عن تبديل أوضاع المجتمع، وإظهار كيف يمكن تبديل المجتمع، فهذا هو الموضوع الأساسي لدى بريشت. وبالتالي ينبغي أن تمضوا نحو بريشت.

سؤال : إذن نعود فنردّ المسرح إلى جوهره الأيديولوجي، وإلى أن الأيديولوجيا هي بالذات التي يمكن أن تحدّد الطريق وترسم علاماته..

جواب : بالضبط.. كل شيء يتعلّق بالأيديولوجيا.. وللأسف، إننا هنا في فرنسا ننسى دائماً ـ أو نتناسى ـ أن بريشت كاتب ماركسي.

حوار مع جان لوي بارو:

في إحدى أماسي أيار الساخن عام ١٩٦٨، كان مسرح «الأوديون» ـ مسرح فرنسا ـ يتلألأ بالكبرياء والأضواء، متجاهلاً الصخب الذي يجيش حوله. عروض مهرجان «مسرح الأمم» تتوالى على خشبته. وذلك المساء، كان المتفرجون يتدافعون بوقار إلى بهو المسرح، ثم إلى صالته المبطنة بالمخمل الأحمر. يغوصون في المخمل، والتقاليد، ناسين نهائياً الصخب الذي عبروه قبل أن يصلوا إلى المسرح.

ارتفع الستار، وناست أضواء الصالة متلاشية. وحين بدأت تتناسق أنفاس وعيون المتفرجين مع العرض، انفجرت أصوات غاضبة.

اقتحم الصالة شباب يحملون غضبهم، ووقاحتهم، وتوقف العرض.. يا للفضيحة! كانت تقاليد معمرة تتساقط، وكانت رموز كثيرة تنحل.

«انتهى مسرح الوهم.. مسرح الكذبة»، واعتلى الشباب المنصة، رموا الأقنعة والمساحيق، وحائط الوهم، ثم باشروا حواراً حول الثقافة والمسرح، امتد قرابة الشهرين.

ذلك المساء احتل شباب أيار الغاضب «مسرح الأوديون»، ونقشوا على جبهته التي تجعّد كبرياؤها شعارهم الشعري «الخيال

يستلم السلطة».

وكان لهذا الاحتلال دلالة عميقة، ونتائج ما زالت مستمرة بصورة أو بأخرى حتى يومنا هذا. فالثقافة البورجوازية التي كانت تتستّر على أزمتها المتفاقمة سنة بعد سنة، اضطرت ذلك اليوم أن تتعرّى، وتكشف تمزّقاتها الغائرة. وتلك الحركة الصغيرة، في سياق أحداث أيار، كانت بمثابة لحظة الفضيحة. بدءاً من هذه اللحظة تدافعت الأسئلة، وانبثقت الشكوك كالأنصال. ومع تقدُّم المناقشات كانت الثقافة السائدة تتفتّت كاشفةً خواءها، وكان المسرح السائد ينهدم طاوياً تقاليده وأوهامه.

لقد غمغم **جان لوي بارو**، الذي كان مديراً لمسرح الأوديون، والذي كان مصعوقاً تحت وطأة الفضيحة: «إني معكم»..وبهذا الإعلان الذي واجه به الغاضبين، الذين يشتمون مفاهميه، ومدرسته المسرحية، كان يتخلى عن عمره وتجربته. كان يعترف بأزمته، وبالطريق المسدود الذي يواجهه.

إن انقطاعاً تمّ، **وجان ماري سيرو** تنبأ: «انفتح في مجرى ثقافتنا جرح لايمكن اندماله. وبعد اليوم لن نستطيع أبداً الحديث عن استمرار، بل عن انقطاعات وبدء» وبالفعل، تمّ بسرعة، ودون عناء كبير، رفض الثقافة التي كانت سائدة، وتعريتها مفهوماً ودوراً، ثم بدأ البحث عن ثقافة جديدة من حيث المفهوم والوظيفة. ينبغي أن يجد كل فن أو تعبير بدايته. أن يولد مسرح جديد، أن تظهر سينما جديدة، أن يتغيّر الشعر، الرواية، الصحافة، الجامعة، بيوت الثقافة، وكل شيء... لكن هذا البحث بدأت بوادره مع إخَفاق انتفاضة أيار سياسياً، ولهذا تعثّر، ولم يبدع ما حلم به. طبعاً بقي الشرخ، وبقيت الفضيحة. وإن

الثقافة البورجوازية لم تستطع حتى الآن، أن تعيد رتق أزمتها، أو تتخطى الهزة التي زلزلتها. لقد سارعت المؤسسات، بعد أن استعادت السلطة زمام الأمور، إلى استئناف نشاطها التقليدي. حاولت أن تطوي ما حدث، كما تطوي حلماً رديئاً، وأن تستردّ وهماً بالاستقرار والاستمرار. إلا أن ما تغيّر لايمكن مواراته، والآلة الهرمة تكسّرت فيها تروس كثيرة. إن هبّة أيار انحلّت في موجة رمادية من الخيبة والإحباط. ولكن مع الخيبة والإحباط، انطلقت منها تيارات مثابرة، تابعت العمل، وابتكرت أشكالاً تعبيرية جديدة، وهي تواصل مقاومة الثقافة البرجوازية، وتعرّي أزمتها باستمرار تحت أضواء جديدة.

وعلى مستوى المسرح، وهو الفن الأشد حساسية بالأزمات والاضطرابات الاجتماعية، يبدو هذا الوضع شديد الوضوح. فمنذ نداء الذين احتلوا الأوديون: «... كل الفنون والآداب في مجتمعنا.. المسرح والسينما والرسم والآداب.. إلخ، كلها أصبحت صناعات تحتكرها «نخبة» هدفها الاتجار، واستلاب المواطن. خرّبوا هذه الصناعة الثقافية. احتلوا وهدّموا مؤسساتها. أعيدوا إبداع الحياة، فالفن هو أنتم..».

أقول منذ هذا النداء، لم يكفّ المسرح الذي كان قائماً عن الاحتضار. ولايعني هذا أن احتلال الأوديون هو الذي أدّى إلى هذه الحالة. فالأزمة كانت مستفحلة، وجان جينيه أعلن قبل سنتين عن «موت المسرح»، ثم كفّ عن الكتابة للمسرح، إلا أن أحداث أيار هي التي وضحت الأزمة وفضحت أبعادها. ومنذ ذلك الحين بدأ مسرح معيّن يضمحل. أو بدأ المسرح بشكل عام يتغيّر. ويرسم الناقد الفرنسي «جيل سانديه» في كتاب صدر بعد سنوات من أيار، هذا التغير بنفاذ وعمق. يقول: «الآن ابتعد

أيار وأحداثه.. وبمقدار ما هو صحيح وجليّ أنه لابد من تغيير بنى المجتمع كي تتغيّر أشكال ثقافته وطقوسه، التي يشكل المسرح أحد عناصرها الرئيسية، فإنه يبقى أن أحداث أيار قادت طواعية، أو غصباً، مهنة المسرح إلى أن تتساءل عن نفسها. ماذا يستطيع المسرح أن يفعل، وأي دور جديد ثوري يمكن أن نسنده إليه. أسئلة جذرية، أجبر المسرح على مواجهتها. وهو يدرك أن هذه المواجهة قد تؤدي إلى قتل أو نفي المسرح بأشكاله ومضامينه القديمة. وإن أكثر رجال المسرح التزاماً ووضوحاً، هؤلاء الرجال الذين يعتبرون أنفسهم مواطنين أولاً لامهرّجين في سيرك، مايزالون يكتوون بهذه الأسئلة ويطرحونها على أنفسهم. أما الآخرون فلا يكلّفون أنفسهم حتى عناء التظاهر بهذا القلق..». هذه التساؤلات، ومحاولات الإجابة عليها هي التي ستشكل اتجاهات الحركة المسرحية في فرنسا خلال العشر سنوات الأخيرة.

مراوغة بارو يوم احتلال الأوديون كلفته غالياً. إن السلطة التي خدمها بتفانٍ طوال عشرين سنة لم تغفر له هذه المراوغة، وطردته من مسرحه. في البداية أقام مع فرقته «رينو ـ بارو» في مسرح مونمارتر حيث قدم عرضاً عن رابليه. وبعد سنوات أعطي مستودع «أورسي»، حيث جهّز فيه صالتين إحداهما كبيرة، والأخرى صغيرة. لكن مسرح «أورسي» ليس مسرح فرنسا، و«الريبرتوار» الذي منح فرقة بارو شهرتها، وميّز اتجاهها بقي في مستودعات الأوديون، أو في ذاكرة بعض المتفرجين. اختفت عروض مسرحيات بول كلوديل، وشكسبير، ويونيسكو، وبيكيت وسواهم. ولم يبق لدى الفرقة إلا عدد محدود من العروض يشكل ريبرتوارها الجديد.

في مكتبه الصغير في «أورسي» التقيت به.

عيناه تبرقان. وابتسامته الرخوة تكسب نظرته التواءً، أو خبثاً.

إن الممثل جان لوي بارو، يمتد وينتشر في الحياة اليومية. فهو لايكف لحظة عن التمثيل. وعندما يُصغي المرء إليه يقلق وهو يتساءل: أهو جاد حقاً؟ أهذه الحميمية صادقة؟.. ثم لايستطيع بعدئذ أن يجزم إلا بشيء واحد. إنه يمثّل بجدية، وإن «التمثيل» حميميته المطلقة. كان ودوداً، وفي ودّه بعض الخفّة.. عندما احتوانا مكتبه الصغير جداً، قال ضاحكاً:

- إني تحت تصرفك.

قلت متحاشياً أن يلحظ أي خبث في لهجتي:

*** أخشى أن تندم. فأنا سأبدأ من ذكرى قد تنكأ جرحاً مندملاً. أي تأثير تركه «احتلال الأوديون»، وما تلاه من نتائج على وعيك الفنّي، ومسيرة عملك في المسرح؟..**

اغبّر وجهه لحظة، لكنه استردّ انبساطه وهو يتحدث..

- لو كنتُ وصولياً، كان يمكن أن يزعجني احتلال الأوديون. لكني لست وصولياً. وفرقتنا لم تتعوّد الاستقرار ولاتسترخي له. لقد كانت لدى كلٍّ منّا روح المسرح الجوّال. وظلّت هذه الروح هي المسيطرة على فرقتنا. هناك مَثَلٌ مسرحي بقيت كل حياتي أعمل من أجله، وهو يوضح وضعي تماماً. «أغيّر ثوبي، لكن جوهري يبقى».. وأحداث أيار وما تلاها كانت بالنسبة لي مجرّد تغيير في الثوب لايمس الجوهر.

(صمت هنيهة، ثم انتفض كل وجهه، وبرقت عيناه).

كنت طوال حياتي، جوّالاً يضنيه البحث عن شخص ضيّعه. هذا الشخص هو أبي. ضيّعته في إحدى محطات القطار، ولم أكن قد تجاوزت الثامنة من عمري. ذهب إلى الحرب. وفي الحرب قُتل، فأصبحتُ يتيماً. ومنذ تلك السن المبكرة وأنا أبحث عن الأب الذي فقدته. التقيت آباء عدة. «شارل

دولين» كان أبي، ثم فقدته. «بول كلوديل» هو الآخر كان أبي، ثم فقدته، والآن أحس من جديد أني يتيم. على كل، ينبغي ألا ننسى أني أنتمي إلى جيل من اليتامى.

*** أيعني هذا أن ما حدث كان عابراً، وأنه لم يؤثر على وعيك لمهنتك، أو لمفهومك عن المسرح؟..**

ـ أبداً.. لأن مفهومي عن المسرح ينبثق من إشكالٍ وجوديّ يخصّني منذ كنتُ الطفل اليتيم، لكنه في الوقت نفسه يخص الإنسان بعامة.

وسأحاول أن أوضح لك ما أعنيه. في أعمق أعماقي، أبحثُ فلا أجد إلا الوحدة ووعياً حادّاً بالموت. ولأني أحب الحياة كثيراً فإني أحمل دائماً هاجس الموت في دخيلتي. إني أختنق كما لو كنت تدثّرني أكوام من الأغطية الثقيلة. وهذا يبعث فيّ شعوراً موصولاً بالقلق ـ (عَلَت حماسته، وبدا أن الكلمات تهيجه وهي تتدفق حارة وإيقاعية. إن الممثل ينغمس في الأداء، وبارو يستظهر الآن مقاطع من مقالته: «كيف يولد المسرح فينا») ـ الحاضر الذي يتدفّق يجعل الصمت يختلج. الزمن يجري. الحاضر ينزلق. الحياة تمضي، والصمت يرتعش. ونحن أيضاً نرتعش. نرتعش قلقاً لأن هذا الانزلاق، هذا المضي، هذا الارتعاش.. لأن هذه «الحركة» لايمكن إعادتها إلى الوراء، لايمكن إيقافها. ولأن الموت هو الذي ينتظرنا في نهايتها. وإذ ندرك وضعنا الفاجع فوق هذا البساط الجاري الذي يُفضي بنا إلى الحفرة المظلمة، تجفّ حلوقنا، ويندفع الدم إلي آذاننا. نحس أننا محاصرون، وأننا نختنق كما لو أننا تحت أكوام من الأغطية الرصاصية.

إن التوقّف مستحيل وآلة الزمن تدور. يختبّلنا هذا الصمت، وهذا الحاضر، وهذه الإدراكات اللامتناهية التي تتدافع إلينا من كل صوب.

إن القلق يعصرنا، ولايبقى أمامنا إلا أن نهرع إلى سلوك متطرّف وعقيم ومخادع لكنه مطمئن. أي أن نقطع هذا الصمت، وأن نشوّش هذا الحاضر،

وعندئذ نشرع في الكلام. نُحدث ضوضاء. نقلب الأفكار. نتحمّس للسياسة. نناقش واحداً أو نتشاجر مع آخر. إن ردّ فعلنا ضد وعي الموت هو محاولة وعي الحياة. يفكر المرء في المستقبل، أو يتذكر الماضي، لكنه لايتحدث أبداً عن الحاضر، إلا كما يتحدث عن الحبل في بيت المشنوق. إنه يفضّل أن يعيش في عالم جعلته الضجة مبهماً، على أن يعيش هذا العالم الملموس، الذي يقوده، عبر هذا الصمت، وبصورة لارجوع فيها إلى العدم.. أو إلى الله.

إن وعي «الحاضر» معناه وعي الموت، لأن الحاضر يموت كل لحظة.

ما من زمن ملموس في الحياة إلا الحاضر، ولكن يا للمفارقة!، إن الحاضر هو بالتحديد ما لايمكن إمساكه. ما من «حاضر» يتكرّر أو هو ذاته.

ولاشيء يمكن أن يوقف هذا السير نحو الموت. كل ما هو حقيقي يحدث في هذه اللحظة، التي لاتوجد بعد، والتي ما من شيء حقيقي خارجها.

في هذا الوضع، هناك فعلاً ما يخبّل، وما يرعب. ولكي نخادع رعبنا فإننا نصفّر بخفة.. متظاهرين بالشجاعة.

إن إعادة خلق الحياة، ناظرين إليها من هذه الزاوية، هي التي تصعد بنا إلى المنابع الحقيقية لولادة المسرح. فالمسرح في أصله هو فن «التواقت»، الذي يمسّ في اللحظة نفسها وفي «الحاضر»، كل الحواس، والأعصاب والغرائز. إنه فن حسي وبصورة جوهرية، هو فن «الحاضر»، وبالتالي فن ما هو «حقيقي» وعلى مختلف مستويات «الحقيقي».

فأمام هذه الحياة التي «تتكشّف» لنا فجأة، كما «الرؤيا»، يفرض علينا قلقنا واحداً من سلوكين انفعاليين. فإما أن نسمو بها، ونُسبغ عليها القدسية، وعندئذ يمكن أن نواجهها مجابهة: هذا هو جانب الحياة الفاجع؛ ومن هذا الموقف تولد التراجيديا. وإما أن نتظاهر بتجاهلها، ونعاملها بالاستخفاف، وعندئذ يمكن أن نستمتع بكل ألوان المرح: هذا هو جانب الحياة الفكاهي؛ ومن هذا الموقف تولد الكوميديا.

والموقفان مترابطان، وهما وجها عملة واحدة. إنه القلق بإزاء فكرة الموت.

وفكرة الموت هي البذرة التي نبت منها المسرح. وبالتحديد.. أعتقد أن المسرح هو المصل الأول الذي اخترعه الإنسان ليحمي نفسه ضد مرض «القلق». إنه موعد بين أشخاص يعاني كل منهم وحدته الخاصة.

وغاية هذا الموعد هي تبديد القلق. أي إغداق بعض السعادة عليهم، لأن السعادة هي بالضبط نقيض «القلق».

(الممثل يؤدّي. إن بارو يتلذّذ بمذاق الكلمات. ومفهومه عن المسرح يتكامل، وينغلق في دائرة ميتافيزيقية تزدري التاريخ، أو تنفيه. فهو ينطلق في بناء مفهومه من وعي الموت: الموت ملموس ومطلق. في مواجهته تبدو الحياة عابرة، أو عرضية. إنها تسرّب موصول. وزمن لايتوقف عن الانزلاق، أي عن الموت. ومن وعي هذا الصدام الخاسر بين طابع الحياة المتسّرب ويقينية الموت، ينبثق في أعماق الإنسان ـ الفرد شعور مفعم بالعبث. إنه العبث بالمعنى الذي وضحه كامو في كتابه النظري «أسطورة سيزيف». فما دام الموت هو المصير الحتمي، فإن الإنسان محكوم عليه بأن تكون حياته خلواً من المعنى.

وقدره هو أن يكرّر بصورة لا مُجدية، وعلى مدى حياته، فعلاً لامجدياً. هو سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة بأن يرفع صخرة إلى قمة جبل. ما إن يقترب من القمة حتى تتدحرج الصخرة إلى السفح، فيعود ليدفعها من جديد، وهكذا إلى الأبد، أو إلى موته. وفي هذا المنظور فإن كل الفعاليات الإنسانية بما في ذلك حركة التاريخ ليست إلا «مشاغبات» ـ والتعبير لجان لوي بارو في كتابه «تأملات جديدة حول المسرح» ـ للتملص من الإحساس المقلق بالعبث، أو في أحسن الأحوال لمقاومة لسعاته الباردة. وإذا كان كامو قد اقترح تراكم المذاقات الحسية كمياً ـ أي عيش الحاضر ـ كجواب متمرّد على عبث الوجود، فإن بارو

بموضع إمكانية هذا التراكم في المسرح فقط. لأن المسرح، وهو فن التواقت، يتيح لنا أن نُشبع حواسنا في وقت واحد. أي أنه وسيلة جوهرية، ولو أنها مصطنعة، لكي نعيش الحاضر، وننجو من شعورنا المرعب بالانزلاق نحو الموت، أو بعبث الوجود. إن المسرح بهذا المعنى ينبع من وضع ميتافيزيقي بحت ليحقّق مهمة ميتافيزيقية، وبغضّ النظر عن أية تاريخية، بما في ذلك طبعاً تاريخ المسرح ذاته. صحيح أن الطقوس والاحتفالات التي نشأ المسرح منها، كانت تؤدي وظيفة سحرية تتوسّل بها الجماعة البدائية للتخلّص من قلق القحط أو الانحلال والموت. لكن تطور تلك الطقوس والاحتفالات إلى «مسرح»، رافق، تبادلاً وانعكاساً، تطور العلاقات داخل الجماعة من جهة، وبينها وبين الطبيعة من جهة أخرى. ومع نمو وتعقد العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الجماعات البدائية كان المسرح يتبلور مستقلاً عن الطقوس التي نشأ منها. لقد ولد المسرح في سياق حركة التاريخ التي طوّرت الجماعة البدائية إلى مجتمع معقّد كجزء من هذه الحركة، وفعل فيها. إن **إيسخيلوس** كان يدافع عن الديمقراطية في أثينا، ولم يكن يجيب فقط على قلق ميتافيزيقي يخص وجود الفرد. وهذا الارتباط الوثيق بين المسرح والصراعات السياسية الاقتصادية داخل المجتمع في توتّرها وتحولاتها، هو الذي يحدّد للمسرح طابعه التاريخي، وحدود فعاليته في هذا التاريخ. وإن بارو يتجاهل عامداً هذا الطابع وهذه الفعالية، ويقلّص المسرح إلى «احتفال وجودي» ذي وظيفة متعالية ولاتاريخية. إنه مظهر فردي وعلى المستويين، مستوى الممثل ومستوى المتفرج. وهو في أقصى

حدود فعاليته، لقاح يكسب الفرد مناعة مؤقتة ضد القلق. أو يساعده على تحمّل وضعه والتكيّف معه).

• إذن أنت تنفي أي ترابط بين المسرح، والعلاقات السياسية الاقتصادية. بمعنى آخر، إنك تقلّص كل الفعالية السياسية والاجتماعية للمسرح إلى ضرب من التكيف الوجودي مع الأوضاع القائمة!

طوّقت وجهه ابتسامة ماكرة. ها نحن نلتقي على أرض مكشوفة وصريحة. وعلى هذه الأرض خاض بارو أهم المعارك في حياته الفنية، وكان يهرع دائماً إلى منطق واحد تدرّب على استعماله، إلا إذا أجبرته الظروف أحياناً على المراوغة، كما حدث ليلة احتلال الأوديون. قال:

- إذا كنتَ تريد الحديث في السياسة فأنا زبون سيء. لقد اخترتُ فناً، وهو وعي وضمير الإنسانية، وليس وسيلة للعمل أو التغيير السياسي.

صحيح نحن نعيش في عصرٍ، كل ما فيه تفوح منه رائحة السياسة. لكنني أتساءل: أليس هناك ما هو أسمى من الواقع السياسي، ومن مجريات الحياة اليومية بتفاهاتها وصراعاتها المستمرة. في العالم الآن ٥٪ هم الذين يحكمونه، ويسيطرون على مقدراته. وهناك ٩٥٪ من المحكومين الذين يخضعون للفئة الأولى، ويخدمونها. لكن هناك أيضاً بين هاتين الفئتين، مجموعة صغيرة ربما بلغت نسبتها ٢,٥٪ هي «الفنانون» في هذا العالم. هؤلاء الفنانون يعرفون كيف يَسمون على وضعية الحاكم والمحكوم، على وضعية السيّد والمسود، ويتوجّهون إلى ما هو جوهري في الكون، أي إلى «الإنسان». إنهم يحسّون بعمق وانتشاء، أن فوق كل الشجون اليومية، والأحداث الجارية، هناك كائن إنساني يتنفّس. إنه يحيا. وعظمة عملهم هي أن يمجّدوا هذا الإنسان، أن يحترموه، ويغنوا كرامته وكبرياءه. نحن مختلفون كأفراد وشعوب، هناك فرق ذاتي بين كل فرد وآخر. وهناك فروق ثقافية بين كل شعب وآخر، لكن هناك الجوهري الذي يوحد هذا التعدّد في التبادل والعطاء. هناك الإنسان. وإن أيّ

فرد في قرية نائية، يتضمّن في هويته الإنسانية كلها. والفن هو الذي يعمّق التواشج بين انتماء الفرد إلى قريته وإلى العالم في وقت واحد. لأن الفن هو أسمى أشكال التضامن. فهو لايُعنَى إلاّ بالجوهري والشامل. أي الإنسان. إن السياسة الوحيدة التي يمارسها الفن هي سياسة تحقيق شمولية الانتماء الإنساني، وتعميق عالمية الإنسان..

(كنت أصغي مشدوهاً. أعلم ودون مرآة أن وجهي يتراخى، ويتهدّل في تعبير أبله. اللغة فخ. والكلمات التي تتظاهر بالنقاء، تفوح منها رائحة نتنة. إنها تخفي «الإنسان»، وهي تتفتق حماسة لتوضيحه. إنها تخون عذاباته أو تتستّر عليها، بينما تتشدّق في الدفاع عنه. وتذكّرتُ عبارة بريشت الشهيرة «إن الزمن الذي يصل فيه الاضطهاد ذروته، هو الزمن الذي يكثر فيه الحديث عن الأشياء العظيمة والسامية». فالفن الذي يحدّد قيمته في السمو على وضعية السيّد والمسود، وعلى الصراعات الدموية التي يخوضها المسحوقون يومياً، هو فن يريد ببساطة، ودون مواربة، تكريس هذه الأوضاع، وتدعيمها. وهو يفعل ذلك، وياللعجب! باسم الجوهري. باسم الإنسان. أعترف، أني بذلت جهداً عصبياً كي أخفي ردّ فعلي أمام هذه «الإنسانية» المتوحشة والوقحة. قلت):

*** لا أدري.. يبدو شاقاً بالنسبة لي أن أوافق على هذا المنطق، أو حتى أن أفهمه. أليس كون الإنسان مضطهَداً وجائعاً ومسوداً هو جزء من وضعه الإنساني، أي من جوهره! إذن كيف يستطيع الفن وعلى الأخص فن المسرح، أن يمجّد عظمة الإنسان، ويعزّز كرامته إذا تجاهل هذا الجزء الهام وربما الحاسم من شَرطه الإنساني؟..**

ـ ربما لايستطيع المسرح أن يتجاهل هذه القضايا، لكن ينبغي ألا يعمل في السياسة، وألا يتحوّل مكاناً لدعاوى الاتجاهات الحزبية والسياسة. طبعاً الفنان يرفض القمع والجوع والتعذيب، لكن فعّاليته في مقاومة هذه الأوضاع تشبه

إلى حد بعيد فعالية مهرج الملك الذي كان ضميره. وبمقدار ما تكون قامة الملك عظيمة، يستطيع المهرج أن يستنفد الحرية المتاحة له إلى أقصى حد.

*** ما أعرفه هو أن المسرحيين العظام، ومنذ إيسخيلوس كانوا مرتبطين بالصراعات الدائرة في مجتمعاتهم بصورة أكثر إيجابية. بل إن أعمالهم أحياناً كانت انخراطاً مباشراً وفعالاً في هذه الصراعات.**

- ولكن ماذا بقي منهم اليوم. ماذا بقي خالداً في تراث إيسخيلوس وسوفوكليس وشكسبير وسينيكا وراسين وكل المسرحيين العظام؟.

لقد بقي الشعر، وبقي الغناء، لامواقفهم وأفكارهم السياسية. وعندما أقدّم عملاً لواحد من هؤلاء فإن ما أسمعه هو دفقته الشعرية. هو الغناء العظيم الذي يسمو فوق ما هو يومي، أو حَدَثي، لينفذ إلى الجوهري، ويتفتح فيه وبه.

*** أرجو ألا تنزعج من إلحاحي. إني أتساءل، حين يدير المسرح ظهره لما تسمّيه يومياً أو حَدَثياً، ولما أسمّيه الصراعات الحقيقية للإنسان عبر التاريخ. الصراعات مع الجوع، والقهر، والاستغلال، والاستبداد، ألا يتحول متواطئاً مع الواقع المظلم الذي نعيشه. متواطئاً مع بقاء ٦٠٪ من البشرية يعانون من الجوع والمرض. مع بقاء الاضطهاد، وبقاء ٩٥٪ من الناس يعيشون فقط ليخدموا ويغذوا قلة حددت نسبتها بـ ٥٪؟ أحدّد أكثر.. ألا يطبع إعراضك عن الصراعات الدائرة في مجتمعك بخاصة، وفي العالم بعامة، عملك المسرحي بطابع مجاني. ثم أليست هذه المجانية بالذات، واعذر لي صراحتي، هي التي تسوّغ القول بأنك تخدم في النهاية الطبقة ـ السلطة الحاكمة؟..**

اختلج الغضب في قسماته. انتفض صوته. لم تكن هي المرة الأولى التي يسمع فيها هذه التهمة.. أثناء المعركة التي دارت بين تجربة «المسرح الوطني الشعبي» واتجاهه المسرحي، سمعها مراراً.. وحين اعتلى الطلاب خشبة الأوديون قذفوها في وجهه مبللة برذاذ بصاقهم.

ـ نعم هناك ٦٠٪ من البشرية يعانون الجوع. هذه حقيقة موجعة. وينبغي أن نعلنها بملء حناجرنا. وأنا وأنت وهو، علينا جميعاً أن نتظاهر مندّدين بهذه الوضعية البشعة. ولكن أين؟.. في ساحة «الإتوال» في باريس، أمام البيت الأبيض في واشنطن، في الساحة الحمراء في موسكو، وليس على خشبة المسرح. لقد اعتبرتُ دائماً أن مهنتي هي قصيدة الحياة والموت. هي الشعر الذي يقهر الخوف، ويطامن القلق. وكل سلطة تهاب الشعر لأن الشعر يحجّمها، ويزعزعها. (كدتُ أقاطعه سائلا، ولكن أي شعر؟ أهو شعر كلوديل الديني المحافظ، أم شعر بريشت التقدمي الثائر! إن إضفاء إيجابية مطلقة وواحدة على الشعر، هو واحد من الوسائل الثقافية التي تلجأ إليها السلطة لتمويه فاعلية الشعر، وإجهاض تأثيره.. لكني آثرت أن أبلع تساؤلي. كان بارو يتدافع صريحاً، ولم تكن ثمة فائدة من الإلحاح) ـ لا.. لم أعمل في السياسة. تلك هي الطريق التي انتهجتها ومازلت. السياسة ليست قصيدتي. آثرتُ الشعر الذي يُغنّي للحياة والموت.. الذي يغنّي للإنسان فيُغني وجوده، ويرسّخ حضوره في الكون. وعندما كنتُ مديراً للأوديون، خضتُ دون خوف مغامرة تقديم رائعة جان جينيه «الحواجز». قدّمتُها لأنها عمل عظيم. وهو عمل كما تعرف ينطلق من تربة سياسية محدَّدة هي حرب التحرير الجزائرية. لكنه ينمو بعد ذلك، وينمو، متجاوزاً الواقع التاريخي. فهذا الواقع ما هو إلا حجة يتكئ عليها، ليحلّق في أفق من الشعر المحض.. في إنشاد أصداؤه لا متناهية. هذا ما شدّني إلى عمل جينيه، وهذا ما ربط بيني وبين كلوديل. كلوديل شاعر حي، مفعم بكل ما هو حسي وغنائي.

*** لكن كلوديل لم يكن شاعراً فحسب، بل كان أيضاً مقاتلاً كاثوليكياً، استخدم شعره ومسرحه للدفاع عن انتمائه وأفكاره.**

ـ وهذا ما آخذه عليه. إن صلتي كمسرحي هي مع الشاعر كلوديل، وليس مع المقاتل الكاثوليكي كلوديل. (هنا أيضاً يستغرب المرء كيف يستطيع بارو أن يصطنع هذا التقسيم المستحيل، وأن يطمئن إليه بوثوق، ودون شكوك. وكأن من

الممكن تقديم «الرأس الذهبية»، و«تقسيم الجنوب»، و«الرهينة»، و«الخبز الجاف»، وغيرها من أعمال كلوديل دون نبرتها الدينية، ودون الموقف الفكري الذي تطرحه وتدافع عنه، لكن، وكما قلت سابقاً، يبدو أنه لافائدة من الإلحاح) - باختصار، كان ذلك هو اتجاهي دائماً، ولن أبدّله. أما عن اتهامي بخدمة السلطة الحاكمة، فيكفي للإجابة أن أقول، لقد حُرمتُ مسرحي في الأوديون، واليوم علمتُ من الصحف أن بلدية باريس ستحرمني من مسرح «أورسي» الذي نلتقي فيه الآن. (وانبسط وجهه في ضحكة بيضاء..). ألا ترى معي أن السلطة إما أنها لاتعرف كيف تميّز خَدَمها، أو أنها لاتُعنى بهم إلا قليلاً!

• في فترة تفتّح وازدهار تجربة «المسرح الوطني الشعبي» التي قادها المرحوم فيلار وحوله عدد كبير من المثقفين اليساريين كان اتجاهك يمثل ويستقطب التيار المعارض لهذه التجربة. فما هو رأيك الآن فيها؟..

- إذن، وصلنا إلى المسرح الشعبي. (وطافت على شفتيه ابتسامة مخاتلة) في رأيي هناك جانبان متمايزان لتجربة المسرح الشعبي. فمن جهة هناك الكاتب. ومن جهة أخرى هناك الآلة التنظيمية، أو الجهاز التنظيمي الذي سعى إلى خلق مسرح شعبي يبتكر علاقات مع جمهور شعبي واسع. أما بالنسبة للكاتب وهو بريشت فإنه بالدرجة الأولى شاعر. لكنه مُسخَ أو قُلِّص إلى أداة سياسية ودعائية. وربما ساعدت بعض الثغرات في أعماله، أو هو نفسه على مثل هذا المسخ أو التقليص. إن «دائرة الطباشير القوقازية» عملٌ عظيم، شرط أن يُحذَف المدخل الذي أقحم عليه حول خلاف الكولخوزين. وإذا أردتُ تقديمه فإن أول ما سأفعله هو حذف هذا المدخل. (لشدّ ما ألحّ نقاد الثقافة البورجوازية في الغرب على انتقاد هذا المدخل، وضرورة حذفه. وهم في هذا الإلحاح الذي يتذرّع بمعايير جمالية وفنية بريئة، إنما يريدون أن يسلخوا من المسرحية ما هو مُقلق فيها. فإذا ما اقتُطع المدخل تصبح الطعنة التي توجّهها المسرحية إلى مجتمع الطبقات احتمالية، ويمكن تمويهها أو هضمها.

أبعد من ذلك، تُصبح دائرة الطباشير مطواعة لكل أشكال التحريف. ومن يدري، فقد يتخذها الإستعمار برهاناً على أحقيته بالمستعمرات التي يدّعي أنه عمّرها ومدّنها! على كل هذه نقطة تستحق وقفة أطول ليس هنا مجالها.. **وجان لوي بارو** يتابع حديثه): ـ أما بالنسبة لخلق الجمهور الشعبي وتنظيم علاقات جديدة بينه وبين المسرح فإن تجربة «المسرح الوطني الشعبي» لم تحقق أي نجاح. لم يستطع أن يصل إلى الجماهير الواسعة، وظلّ رواده نخبة من المثقفين اليساريين. وإن سارتر وبرناردورت وبلانشون، وسواهم من الذين كانوا يتحلّقون حول فيلار، يعترفون اليوم بأن التجربة أخفقت، وبأن خلق مسرح شعبي حقيقي تعترضه صعوبات جسيمة.

• ألا تفسّر أزمة المسرح العامة بعض إخفاق التجربة! لن أتوقف عند هذه النقطة، بل سأنتقل منها إلى الأزمة الجوهرية. في السنوات الأخيرة، يزداد الإحساس بأن المسرح تُطبق عليه أزمة خانقة. والبعض يمضي إلى حد التبؤ بموت المسرح، فيكف ترى هذه الأزمة، وهل تعتقد أن فن المسرح يمكن ذات يوم أن يصل غاية الانحلال، وينقرض؟..

ـ كان المسرح دائماً في أزمة. لأنه الفن الأصعب. وأزمته هي أزمة عجز. وفي التاريخ يعاني الإنسان باستمرار من أزمة العجز. ولأن المسرح فن بشري، فن حي، فمن الطبيعي إذن أن يعكس، وأن تنعكس فيه أزمة العجز هذه. شكسبير توقف في السادسة والأربعين، وراسين في السادسة والثلاثين، وفيكتور هوجو في الواحدة والأربعين. إن قوة الخلق المسرحي قصيرة، وسرعان ما يلاشيها العجز. والمسرح فيه رقة وهشاشة الطفل. إنه لايتحمل أي ضعف. حين تقرأ رواية، وتصل إلى مقطع مضجر أو ركيك يمكنك أن تدخن سيجارة أو أن تؤجل القراءة بعض الوقت. أما في المسرح فالأمر مختلف. حين تحسّ ضعفاً أو تفككاً، تسعل وتخرج من العرض. حين يخرج المتفرج من العرض يتوقف المسرح. واليوم هناك عوامل مستجدة تُفاقم أزمة المسرح. هناك

مثلاً منافسة السينما والتلفزيون. وهناك الصعوبات المالية. فالمسرحية يحتاج تحضيرها إلى ستة أشهر، وهذا بدوره يقتضي ميزانية ضخمة لاتستطيع أي فرقة أن توفّرها. في هذه الحالة، إما أن تلجأ الفرقة إلى طلب مساعدة الدولة، وعليها عندئذ أن تقبل الخضوع لمقتضياتها السياسية. وإما أن تنجح في خلق مسرحية يمكن أن يستمر تقديمها وبنجاح شهوراً عديدة. وكلا الشرطين صعب، ولايتوفر بسهولة.

مع هذا ليست الصورة قاتمة إلى هذا الحد. وينبغي ألا ننسى أن العصر الكلاسيكي الفرنسي لم يبق منه أكثر من عشرين مسرحية حية. وبعد خمسين سنة، عندما ينظرون إلى فترتنا الآن، ويرون أن في هذه الفترة ظهرت أعمال كلوديل، وبيكيت وجينيه ويونيسكو، قد يحسدوننا، ويسخرون من حديثنا عن الأزمة، والمبالغة في معاناتها. من جهةأخرى، وحتى ولو لم يظهر أي كاتب جديد، فإن التراث المسرحي ينمو، وهو يتخذ في كل عصر أبعاداً جديدة تتيح له أن ينتمي إلى هذا العصر، وأن يجيب على حاجاته ولهفته. لقد كان «فيلينت» هو الشخصية الرئيسية والمهمة في مسرحية «كاره البشر» لموليير.. أما في عصرنا فإن «ألسست» في المسرحية نفسها هو الشخصية التي اغتنت أبعادها ومدلولاتها، وأصبحت تجيب على هواجس عصرنا. إذن هذه الشخصية كانت تنمو خلال توالي الأحقاب وبمعزل عن قصد مؤلفها..

أما عن موت المسرح أو انقراضه، فأعتقد أنه هراء. يمكن أن تنقرض السينما أو التلفزيون، لأن كلاهما يعتمد على التكنيك المادي. وليس هذا هو الحال بالنسبة للمسرح. فما دامت هناك مجموعة بشرية. فإنها ستظلّ تجتمع سواء على خشبة أو في ساحة. وفجأة سيحاول هؤلاء أن يحيوا، أن يدعوا وبأجسادهم حالة حياة. سيظل المسرح حياً، لأنه ليس هناك ما يحل محله. هو في أزمة لكنه لن يموت أبداً. لأنه انبثق من الحياة، من قلق الإنسان وخوفه، وما بقي الإنسان يقلق ويخاف ويواجه الموت، فإن المسرح سيوجد ويحيا.

* * *

هذا هو جان لوي بارو. بدأ من قصيدة مسرحية متعالية، ينشدها بالإيماء والغناء ليقهر حس الموت في داخله، ولأن الموت وحده ملموس ومرعب، فإنه أدار ظهره لكل الاضطرابات، والمذابح التي تزعزع عصراً يحفل بالنضال والصراعات اليومية. أراد أن يسمو عن الآني واليومي، فتواطأ، وربما دون قصد، مع سلطة تقمع وتدمر إنسانية الإنسان.

وفي بعض المنعطفات الحادة، كما حدث أثناء أحداث أيار، كان لايستطيع أن يتجنّب أزمة ضمير تدفعه إلى المراوغة، أو إلى الاعتراف بتناقضه. لكن مع عودة النظام إلى استقراره، كان يتخلّص من هذه الأزمة العابرة، ويستردّ استمرارية توائمه مع نفسه، وطمأنينته.

لكن اتجاه بارو الآن، لايستطيع أن يخفي ضموره، ولا أن يستر الأزمة التي تنخره. هناك الشيخوخة. وهناك أيضاً فضيحة المسرح الذي قُشرت أقنعته، ومُزقت ستائره الزاهية ذات مساء. لقد فقد هذا المسرح اندفاعته. ولم تعد قوته على الإيهام تستقطب جمهوراً عرف ما هو الإيهام وأخطاره. حتى الكتّاب الذين كان يعتمد عليهم هذا الاتجاه، اختفوا أو صمتوا، ومن بقي منهم يعمل مثل يونيسكو، فإنه لايقدّم إلا «تهريجاً» انفض من حوله معظم زبائن الأمس.

ولكي يخرج المسرح البورجوازي من هذا الوضع الذي وصل إليه، فقد ابتدعت السلطة الثقافية في السنوات الأخيرة صيغة جديدة. هي توليفة من المسرح التجاري، وبعض خلجات المسرح الشعري. أقامت مسرح المدينة الضخم، وهو مسرح ساره برنار سابقاً، وعهدت بإدارته إلى جان ميركور. في هذا المسرح تُقدَّم عروض ضخمة تتزاوج فيها العناصر «البوليفارية» مع بعض الادعاءات الجادة، كما هو الحال في مسرحية «الصحة العامة» التي قدمها في بداية هذا الموسم. كانت الصالة تغص بالمتفرجين، وكان يستطيع جان ميركور الادعاء بأنه أعاد للمؤسسة المسرحية البورجوازية صحتها وازدهارها. لكن خفة العرض وسطحيته، تُذكّران بكلّ التفاهات

التلفزيونية، والمسارح الرخيصة. لقد ضيّع المسرح البورجوازي قوته، وميزاته الفنية والشعرية، فاستعاض عنها بالابتذال، منضمّاً دون تمويه إلى الآلة الإعلامية ـ الثقافية الضخمة التي ترمي إلى التخدير، وحماية الطبقة التي تسيطر عليها.

خاتمة: الحلم يتداعى

منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبيّنها بوضوح في تلك الفترة. كنتُ أستشعرها حدساً أو عبر ومضات خاطفة. لكن حين تقوّض بناؤنا الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف.

ويمكن الآن، أن أحدد هذه العلاقة، بأنها الطموح العسير لأن أكشف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيارات الواقع، وفعلاً نضالياً مباشراً يغيّر هذا الواقع. بتعبير أدق، كنت أطمح إلى إنجاز **«الكلمة ـ الفعل»** التي يتلازم، ويندغم في سياقها، حلم الثورة وفعل الثورة معاً. لم يكن دور الشاهد وحده يستوعب حدود «الفعالية» التي أتوخّاها، لكن المناضل الذي أريد أن أكونه، ليس في النهاية سوى كاتب فعلُه الكلمات. كانت تلك إشكاليتي في جوهرها. وقد حاولتُ تخطّيها بالبحث عن لغة كتابة تدمج في سياقها الدورين وتحققهما معاً. بدأتُ أبحث؛ تماماً حين راودني الإحساس باستحالة الكتابة. فقد تساءلت غداة حزيران: **لماذا نكتب؟**

كان السؤال كابتلاع حزمة من أمواس الحلاقة، يحسه المرء جارحاً، ثقيلاً، ولا جواب له. انهزمت الكلمات، واندحرت اللغة، وبشكلٍ ما يمكن القول، إنه ما من هزيمة لعبت فيها الكلمات الدور الذي لعبته في هزيمة حزيران. كنتُ أحس الكلمة شَرَكاً سقطنا في حبائله. كانت خديعة، أو جثّة تتحلّل، وتتحوّل غازاتها في دخائلنا خجلاً صامتاً وعاراً بارداً. أتذكّر الخطب،

الإذاعات، البيانات، التصريحات، الشعارات، المفاخرات، المهاترات، فتتداعى اللغة كأبنية من رمل وزبد.

وعندما بدأتُ كتابة مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» إنما أردتُ التعبير عن استحالة الكتابة، وخواء الكلمات، وفي الواقع ما فائدة الكلمات حين يكون ما نحتاجه هو «الفعل» الذي يغسلنا من دجل الكلمات، وعفونتها التي فاحت رائحتها في قيظ الهزيمة؟ مافائدة الكلمات إن لم يندغم فيها الفعل ويكونها؟

كنت أتقدّم في الكتابة، وكانت مشكلتي تنجلي وتبرز أمامي. لاتكفيني فعالية الشاهد على الزور والدجل، وإنما أريد أيضاً فعالية الذي يقاتل مادياً ويومياً ضد الزور والدجل. وهنا بدأ بحثي الدائب عن «الكلمة ـ الفعل». كلمة عارية كثيفة تكشف الواقع وتغيّره في الوقت ذاته. ولكن بعيداً عن الوهم والحلم، هل تستطيع الكلمة أن تكون فعلاً حقيقياً؟.

في فترة اعتقدت أن ذلك ممكن. وغمرني إحساس بالتوازن، وأنا أمضي في كتابة «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران». لم أفكر بأصول مسرحية. ولابمقتضيات جنس أدبي محدَّد. لم تخطر ببالي أية قضايا نقدية. كنت فقط أتصوّر. وغالباً بانفعال حسّي حقيقي، أني أعرّي واقع الهزيمة. وأمزّق الأقنعة عن صانعيها في سياق هبّة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة، ثم تتسق وتنمو حتى تضمّنا في فورة عمل فعلي. مظاهرة، أو انتفاضة شعبية حقيقية. كان الإيقاع يتصاعد. تنهدُّ الكذبة، ويتحقق الفعل المؤكد.

وإن بوسع المرء أن يتصوّر هنا يقظتي الذاهلة حين بدأت الأحاديث تتقاطر عن شكل المسرحية، ومضمونها، وقيمتها الفنية، ومستويات العلاقة بين الممثل والمتفرج وسوى ذلك من القضايا التي تمسّ العمل الأدبي لا كطموح لكتابة فعل، وإنما كعمل أدبي بحت. كان أدونيس أول من هزني حين كتب لي «إنها مدهشة.. تكنيكياً بصفة خاصة». ولكن عن أي تكنيك يتحدث؟.. لم أبحث عن تكنيك، ولا عن تجديد في الشكل، ولم تكن القضية التي واجهتُها

أثناء الكتابة لها أي طابع فنّي. ثم كيف يمكن تمييز الشكل في هذا العمل إلا على أنه المضمون ذاته؟ إن الإيقاع المتنامي مثلاً هو الحركة. الفعل. هو الشكل وهو المضمون أيضاً.

وقبل أن أفيق من تساؤلاتي توالت الآراء، وكلها تنحو هذا المنحى. لقد صنّفوا «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» مسرحية، أي عملاً فنياً لا أكثر. إذن هي كتابة فقط.. أو هي مجرّد بنيان من الكلمات. بدءاً من هذا التصنيف اهتزّ حلمي. وأخذت تترمّد الصور المتّقدة التي اشتعلت في رأسي وأنا أكتب.

* * *

حين عُرضت المسرحية بعد منع طويل، كنتُ قد تهيأت للخيبة. لكن مع هذا كنتُ أحس مذاق المرارة يتجدّد كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الختام، ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي. يتهامسون، أو يضحكون، أو ينثرون كلمات الإعجاب، ثم ماذا؟.. لاشيء آخر. أبداً لاشيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يَرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً، إذ يلتقطهم هواء الليل البارد، حيث تعشش الهزيمة وتتوالد.

الكلمة كلمة. المسرح مسرح، وإن الكلمة ليست فعلاً وإن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيّباً ومرّاً. وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أو وهم.

نعم... تبدّد الحلم وانطوى، أما الإشكال فبقي في مواجهتي يُقلقني، ويدفعني إلى رحلة بحث جديدة.

كيف أصوغ «الكلمة ـ الفعل» وكيف أنجز بالكتابة طموحاً مزدوجاً، أو ربما متعارضاً!.

أم أن هذه المحاولة مستحيلة، ومحكومة دائماً بالإخفاق!

انتهى.

هوامش ثقافية
(١)

سيرورة وشهادة

فسحة من الزمن طويلة تفصل بين المداخلة الأولى في هذا الكتاب والكلمة الأخيرة فيه. فسحة ذات وجوه عديدة، تعرف الشوق الجامح إلى تغيير الأشياء، وتحدس بانحراف المسار، وتعيش الشك الذي يَعقل الأمل ويطلقه، وتقع في الإحباط ومرارة الصمت، إلى أن تقف على أعتاب مراجعة نقدية تعلن، بلا فرح، أن الواقع يتأبّى على رغبات البشر، وإن كانت نبيلة.

فسحة من الزمن طويلة، نقرأ فيها تحوّلات الواقع العربي في تحوّلات وعي مثقّف عربي، حلم يوماً بواقع مختلف، تقف فيه الحقيقة كريمة، ويقف فوقه البشر بكرامة غير منقوصة. وعندما جاء التحوّل المنتظر لم يسلك السبيل المنشود الذي رغب فيه المثقف، إنما تحقّق في اتجاه مختلف، يختلس من المثقّف المسؤول رغبته، ويتركه وحيداً موزّعاً بين المرارة والقلق. ولعلّ هذه المفارقة بين التحوّل المنتظر والتحوّل الذي جاء، تعطي كتاب سعد الله ونّوس قيمته، وتبرّر نشره، وتجعل منه شهادة حيّة ومزدوجة: شهادة على مصير اختيار ثقافي ـ سياسي، كان سعد الله فيه علامة بين علامات أخرى، وشهادة على فترة محدّدة من تاريخ المجتمع العربي الذي بدا، في فترة انقضت، مليئاً بالوعود، قبل أن يغرق في مسلسل متعاقب من «الفورات» السوداء.

وعلى الرغم من بقع الكآبة التي تطفو فوق بعض صفحات الكتاب، فإن الكتاب لايصالح الواقع ولايقاسمه الفرق، بل يبتعد عن الواقع ليراه أكثر

وضوحاً، مفتِّشاً عن نقاط الضعف في وعي، ظنّ مرة، أن المسافة بين الواقع والرغبة لاوجود لها. وقد تحمل صفحات الكتاب اعترافاً بالهزيمة، أو بما هو منها قريب. وهذا الموقف لايعترف بالهزيمة إلاّ لكي يرفضها، لأن الاعتراف بالهزيمة مقدّمة أولى لمحاصرة آثارها، أي أن الانفتاح على الواقع الراهن لامعنى له إلا إذا كان النقد الذاتي بداية له ونهاية. إن تأكيد النقد الذاتي في شروط الهزيمة المجتمعية التي تلفّ المجتمع العربي، هي إعادة اعتبار إلى العقل المسؤول، وشكل من المقاومة المطلوبة، بدءاً بمقاومة التسلّط الأجنبي وصولاً إلى مقاومة الأفكار التي تحجب الهزيمة وراء تعاويذ القضاء والقدر. في البدء بطموح الكلمة وفي الانتهاء بانكسارها المرير، يعطي هذا الكتاب وجهه بلا قناع، إذ تكون السياسة مرجع الكلمة ومهد كل قول مسؤول. فالكتابة، في شروط التخلّف وامتهان الكرامة الوطنية، ترقى إلى مقامها الصحيح، عندما تسأل، بلا انقطاع، عن أسباب التخلّف واستباحة الإنسان، وعندما تبحث، بلا مساومة، عن السبل التي تؤكّد إنسانية الإنسان ودلالة الوطن. ولعلّ بعض سطور الكتاب تجرّنا إلى ضفاف الكآبة الطليقة، وهي لاتفعل ذلك إلاّ لتكشف عن مدى مساحة الضوء المفقودة. وهذا ما يجعل الكتاب مداخلة ثقافية ومداخلة أخلاقية في آن، حيث يكون الدفاع عن الكرامة الإنسانية المضيّعة إبداعاً ثقافياً.

ومهما كان الفاصل الزمني بين القول المنفعل وقول المراجعة الذاتية فإن الإنسان المتحرّر يظل هدف الكتاب وغايته، أي يظل مرجع الكتاب كما كان، ولكن في شروط مختلفة وتحت إنارة وعي آخر. وتكون السياسة ذلك المرجع القديم والمتجدّد معاً. ولذلك فإن هذا الكتاب يلقي الضوء على منظور ثقافي، في زمن مضى، بقدر ما يلقي الضوء على وعي سياسي حكم ذلك المنظور، في زمن مضى. وكان ذلك المنظور، كما ذلك الوعي، لايميّز بين الحقيقي والصحيح، إن لم يكن يعتقد أن الحقيقة منتصرة بذاتها ولذاتها، لأنها حقيقة، بدون أن يدرك أن تحوّل الحقيقي إلى صحيح يحتاج إلى ممارسة

سياسية تعرف الواقع، والبشر الذين يعيشون فيه، قبل أن تعرف الأفكار وشعارات الحقيقة.

إن نقد سعد الله ونّوس لبعض وجوه منظوره الثقافي في السبعينات يهدف إلى تصحيح المنظور وتخليصه من الأوهام وجعله أكثر وضوحاً وحدّة. والنقد لايعني التخلّي ولا اعتناق أفكار موسمية تتبدّل بتبدّل الفصول الثقافية والسياسية. فلقد كان ذلك المنظور يعتبر الثقافة شأناً عاماً لاملكية خاصة. وثقافة كهذه تسائل الهموم المجتمعية في أبعادها الحقيقة، وترى في المثقّف مسؤولاً عن كرامة العقل والإنسان، أما ثقافة الملكية الخاصة فلا تقف ولا تقوم إلا إذا اتّكأت على ذراع السلطة المسيطرة، أو استندت على جدران سلطة ثقافية تمزج العسف والتضليل بالمنفعة الخاصة. ولذلك فإن الوعي الوطني في الكتابة يصلح ذاته اعتماداً على التجربة الوطنية في الكتابة وعلى الممارسة الاجتماعية الوطنية التي تفيض عن الكتابة، بدون الاقتراب من ضباب المثقّف الطقوسي المنغلق بين جدران الكلمة الخاوية وأسوار الحسبان الذاتي، وبدون مصالحة المثقّف التقني الذي يهرب من أسئلة الحياة إلى خواء النظريات ليعقد صلحاً فريداً بين الشيطان والرحمن.

يسائل هذا الكتاب هزيمة المثقّف في هزيمة مجتمعه. وقد يكون لكلمة الهزيمة حزنها، لكنه حزن لا يلبث أن يدور حول نفسه ويرحل، لأن الكتاب المسؤول يتابع عملاً يتجاوز أحزان الذات الكاتبة، أي يتابع ذلك التورّط القديم الذي قبل به عندما رأى حياة الكلمة في حياة العقول القارئة. واستمرار هذه الرسالة، وهي رسالة قديمة ومتجدّدة، هو الذي يبرّر الاحتفال بأسماء: كاتب ياسين، بيتر فايس، بريشت، جان جينيه، ومفكري عصر النهضة من المثقفين العرب. فلا شيء جديد إلاّ تلك الدعوة إلى مراجعة نقدية فرضها مسلسل الهزائم، وبدونها لايستطيع ونّوس الاندراج في النسق الثقافي ـ الوطني الذي بدأ منه ولايزال يتطلّع إليه، والذي انتسب إليه، في زمن غير هذا عبد الله النديم وطه حسين ورئيف خوري..

وقبل لحظة الصمت وبعدها، يظلّ صاحب هذا الكتاب قابضاً على منطلقاته الأولى، ومخلصاً لأسماء تبدو، في زمن الخراب، إرثاً قديماً تجاوزه الزمن وتجاوزه «الفكر الجديد». فما جدوى كتابات بريشت وفايس وكاتب ياسين في عالم أحادي القطب؟ وماذا يظلّ من كتابات تمجّد فكرة الصراع والنقائض في زمن حسم الصراع فيه وانتهى؟ وما قيمة أفكار تتحدّث عن الشعب في زمن غرق فيه الشعب في بحر الرغيف المرّ تارة وفي بحور القدريّة والتطامن تارة أخرى؟ وما قيمة أفكار جان جينيه الكاره إلى درجة الموت للحضارة الأوروبية ما دامت أوروبا واقفة على قدميها وقوية؟ وأين هي حداثة سعد الله ونّوس ما دام ينشر كتاباً مثقلاً بكلمات قديمة مثل: برجوازية، اشتراكية، صراع اجتماعي، تحرّر وطني...؟ أسئلة متعدّدة وعالية الصوت وسهلة الصياغة، لكنها، ورغم ارتفاع صوتها، أسئلة مهزومة، أو هي أسئلة سلطوية، لأن الكاتب الوطني يدخل إلى الأسئلة من باب الرفض والمقاومة.

إن سهولة الأسئلة السابقة لاتحجب بؤسها، لأنها أسئلة تربط صلاح الفكر بالنصر والهزيمة. إن لم تقوّم الأفكار الصحيحة بالمنفعة المباشرة الصادرة عنها. وموقف المثقّف الوطني مختلف، فهو ينطلق من الصحيح لا من النافع والمفيد. وأسئلة التبعية، والتحرّر، القمع والاستبداد، الكرامة الوطنية، حرية العقل، الجوع والديمقراطية.. أسئلة صحيحة، ولايثلم صحتها أبداً عدم انتمائها إلى «مفردات النص» أوإلى المفاهيم العلمية المزعومة.. أسئلة صحيحة مهما كانت «روح الزمان» ورائحة الهواء ولغة البائع والمشتري، لالشيء إلا لأنها أسئلة يحدّد مسارها إمكانية استمرار الهزيمة أو الوقوف أمام أفق جديد. أسئلة بعيدة عن فضاء الحداثة المفترضة، أو بعيدة عن تعاريف الحداثة المسيطرة، علماً بأن معنى الحداثة الوحيد، في شروط التبعية، هو البحث عن التحرّر الوطني والاجتماعي.

إن ارتفاع موج أفكار معيّنة لايقدّم برهاناً على صحتها، كما أن تراجع

أفكار معيّنة أخرى لايدلّل على عدم صحتها. وفي الواقع العربي اليوم تعلو أفكار وتتراجع أخرى، بل تنتصر أفكار وتنهزم أخرى.. والاقتراب من انتصار فكر في واقع مهزوم يشي بضحك أسود وبضاحك جدير بالرثاء، لأن الفكر المنتصر في واقع مهزوم لم يظفر بانتصاره إلاّ بفضل الواقع المهزوم، أو لأنه ساهم في خلق الهزيمة وتكثيرها.

هذا الكتاب لاينتمي إلى فصيلة الفكر المنتصر الآن في الواقع العربي، وهذا ما يجعله كتاباً يرفض الهزيمة، ويبتعد عن الأفكار ليقرأ الواقع في عريه الحزين، ويفتّش عن تاريخ هذا الواقع والعناصر التي هزمته. ولأنه كتاب يبحث عن أفق، فإن سطوره الأولى ترجع إلى عصر النهضة، حيث كان المثقّف العربي يعيش اتّساق الفكر والممارسة، ويوحّد بين النظر والعمل بلا انفصام.

د. فيصل دراج

هامش البدء..

عاش روّاد، ما اتّفق على تسميته «عصر النهضة»، حياة تزخر بالتوافق والخصب. فهؤلاء الذين أتاحت لهم ظروف متباينة، أن يكونوا الطليعة المثقفة في مجتمع يتثاءب بعد طول رقاد، كانوا، هم أيضاً، طليعة هذا المجتمع السياسية. لم يكن هناك فصام بين الفكر والعمل. ولم تكن الثقافة «وضعاً انطوائياً» يتقوقعون فيه، متعالين على حركة الواقع. أو مغتربين عنها. كانت الثقافة لديهم دليلاً وإطاراً للممارسة اليومية، وقيادة المجتمع نحو ما تصوّروه اليقظة والنور.

ومن حلقات الأفغاني، ومحمد عبده، والشيخ طاهر الجزائري، إلى الأندية الأدبية، مروراً بالجمعيات السرّية، والأسرالصحفية التي تشكّلت حول «الجنان» و«الرسالة» و«الهلال»، كان المثقّفون مندغمين بالمجتمع. يوجّهون حركته، ويرسمون آفاق تطوّره ونمائه. لم يكن هناك أيُّ نشاط فكري، حتى بالمعنى الأدبي، إلاّ وتواكبه ممارسة يومية. الفكر فعل. وما بين المفكّر والمواطن ليس ثمة ازدواج أو فصام، بل تفاعل خصب ينمو محققاً ما نسمّيه الآن «اليقظة العربية».

قد تكون الشروط التاريخية، وظروف تطوّر المجتمع الاقتصادية والسياسية هي التي جعلت هذه الوضعية «ممكنة». إلاّ أن ذلك لايقلّل على الإطلاق من أهمية ذلك الوعي المبكر بفعالية الثقافة. أو بضرورة التلاحم بين الفكر والعمل. وإن الأفغاني والكواكبي والجزائري وشميل، وكثيرين غيرهم، يظلّون أمثلة حيّة على هذا الوعي، بغضّ النظر عن اتجاهاتهم الفكرية، وتباين الاجتهاد بينهم. وإننا

بعد قرن ونيف، نجد أن درسهم لم يفقد مغزاه، وعلينا أن نتعلّم منه الكثير.

الآن انشقَّ المثقّف. واعياً أو لا واعياً. ازدوج، وتفارقت في حياته ثقافته وممارسته. قد نجد لهذا الوضع تعليلاته. التطوّر السياسي. ظهور الدولة الوطنية كمفكّر عن عموم أبناء الشعب. تعقّد الوضع الاقتصادي.. ارتباط الثقافة بالوسيلة المعاشية. السجون والخيبات. الهزائم والحيرات.. كل هذا، قد يفسّر بشكل أو بآخر هذا الوضع.

لكن ما لايمكن قبوله، أو تبريره، هو أن يتحوّل وضع شاذ، واضطراري، إلى موقف فكري له بنيته ومقوّماته. أي أن يتحوّل الافتراق بين الثقافة وحركة الواقع، أو بين الفكر والعمل، إلى نظرية تضفي عليه الشرعية، وتحاول تعميقه. في هذه الحالة يصبح ما هو اضطراري اختياراً. وما هو شذوذ قاعدة.

لست ممّن يؤمنون بالدور القيادي الحاسم للمثقّفين. لست ممن يؤمنون أن الأدب كجزء من الثقافة، يمكن أن يفجر ثورة، أو يبدل بصورة جوهرية بنية مجتمع. ولكن، في الوقت نفسه، لايمكن الإقرار بأن تتحوّل الثقافة إلى مجرّد امتياز متعال. ولا أن تصبح نشاطاً مجانياً، يلوك مشكلاته فوق سقف المجتمع، وبعيداً عن حركته. في الحالة الأولى تتحوّل واحدة من أدوات القمع. وفي الحالة الثانية واحدة من أدوات التخدير.

إن كثيراً من المناقشات التي تدور الآن حول دور الثقافة، وعلاقتها بالواقع، تؤكّد أهمية العودة إلى تأمُّل الدرس الذي أعطاه الروّاد الأوائل. حين كان المثقّف متوازناً ومتوافقاً. ثقافته تمارِس. وممارسته تغني ثقافته، وتصوّبها. وحين فقدنا هذه الظاهرة الصحية، بدأ تمزّقنا.. وبدأت هامشيتنا أيضاً.

أولئك الروّاد لو أطلُّوا من فوق حافّة الزمن، ونظروا إلينا، لشعروا بالحزن مرّتين. أولاً لأن «النهضة» لاتزال تحتاج إلى نهضة، ونهضة على امتداد قرن كان الانكفاء فيه أكثر من محاولات النهوض. وثانياً لأن أحفادهم فقدوا قوة المبادرة، وتكوّموا على هامش ثانوي كثير الضوضاء، زهيد الفعالية.

هامش..
المثاقفة النقدية..

مع جان جينيه: حوار وتحليل

فضيحة الحواجز «البرافانات»

سينما في مرآة السينما

بيتر فايس أمام جمهور لاسياسي

الدونكيشوت.. والبحث عن ملاذات زائفة

مع جان جينيه: حوار وتحليل

ولدت في الطريق وسأموت في الطريق

أعترف منذ البداية أن هذا العمل ناقص، وأنه لن يكتمل أبداً.

أولاً، لأني لم أستطع، إلا في حالات نادرة، تنظيم سياق الأحاديث طويلة التي دارت بيني وبين جان جينيه، بحيث تتخذ طابع الحوار المتسلسل ر المتّسق. وحين كنت أهيّئ عدداً من الأسئلة المترابطة لتنظيم الحوار، كان ينيه يعرف كيف يقلب خطّتي، ويمسك مبادرة السؤال. أي أنه كان نصي، وبكل كياسة، إمكانية أن يتحوّل الحديث إلى حوار للنشر.

ثانياً، لأن عالم جينيه شديد الثراء، متعدّد الآفاق والمستويات.. وأحاديث كانت تنبثق بصورة عفوية، ثم تسترسل وفق تداعيات الحديث ذاته، لايمكن ن تكشف ثراء هذا العالم، ومستوياته المركّبة إلا إذا أدرجت في ثنايا دراسة املة عن أدب جينيه، وحياته. هذه الدراسة متعذّرة الآن، وحتى لو تيسّر لي عدادها، فإنها ستظل محدودة الأهمية ما لم تترجم أعمال جان جينيه إلى عربية. ومعها دون ريب دراسة سارتر الضخمة عنه «القدّيس جينيه ممثّلاً شهيداً».

ثالثاً، لأننا أمام كاتب، سأغامر وأعرّفه بأنه عقل متوقّد لايكف عن تأمّل اته، وتأمّل العالم حوله. لهذا فإن أية لفتة أو ملاحظة عابرة تكفي لأن يهدم ل إجابة سابقة، ويعيد صياغتها سؤالاً يباغتنا بجدّته وطزاجته. «وجينيه،

كما يقول «كلود بونفوا»، لايبحث عن حل التناقضات، بل على العكس، إنه يؤكدها، ويستمتع بها».

هذه الأسباب الثلاثة هي التي تحدوني إلى القول بأن هذا الحوار سيظل مقاطع مجتزأة وغير تامة. إنها بقع ضوء تنبش من العتمة بعض زوايا عالم جينيه، وبعض القضايا الثقافية التي تهمّنا.

* * *

- ١ -

وقفت السيارة في زحام المساء. أمسك جان جينيه مقبض الباب، وفتحه بسرعة. صاح «جوزي فالفيرد»، المخرج المسرحي المعروف، ومدير مسرح جيرار فيليب الذي نقلنا من ضاحية «سان دينيس» إلى باريس:

ـ إنتبه.. لاتنزل هنا، وإلاّ سحقتك سيارة.

أجاب جينيه:

ـ ولدت في الطريق. وعشت في الطريق. وسأموت في الطريق.

احتجّ فالفيرد:

ومع هذا لن نتركك تنسحق تحت عجلات سيارة.

فعقّب جينيه:

ـ وما أهمية ذلك!

ثم حيَّى فالفيرد بحركة مؤدّبة جداً، ونزل من السيارة. تبعته، ومشينا وسط الزحام تلفّنا رخاوة المساء. كنا نتّجه نحو محطة قريبة ليستقل منها القطار. سألته أين يعتزم السفر، فأجاب:

ـ لا أدري. أي قرية أو مدينة صغيرة بعيداً عن باريس. لا أطيق العيش في باريس. ولكن ما زال ثمة وقت. هل نشرب فنجان قهوة؟

وكنا نحاذي مقهىً تبعثرت طاولاته على الرصيف، اخترنا أقربها وجلسنا.

«ولدت في الطريق..

في ١٩ كانون أول ١٩١٠، ولدته أمٌ لم يعرفها أبداً. وملفوفاً بقماط أودعته في دار الأيتام. فيما بعد، حين أصبح في الحادية والعشرين من عمره، أعطي شهادة ميلاد، وعرف أن أمّه اسمها غابرييل جينيه، وهذا كل شيء. دار الأيتام عهدت بتربية جينيه الطفل إلى عائلة ريفية في مورفان. وفي سن العاشرة حدث ما يسمّيه سارتر في كتابه «القدّيس جينيه شهيداً وممثّلاً»، أهم حدث درامي في حياته. لقد اتّهم بالسرقة. وسيق إلى إصلاحية الأحداث في ميتري. وفي كتابه «يوميات لص» يصف حالته آنذاك: «كنت أتألّم. وعانيت خجلاً رهيباً من رأسي الحليق، وثوبي الحقير، وحبسي في هذا المكان الوضيع.. ولكي أستطيع مواصلة العيش رغم ألمي، وحين كان وضعي شديد الانطواء.. أعددت، ودون وعي، نظاماً صارماً. ويمكن شرح آلية هذا النظام على النحو التالي ـ ومنذئذٍ سأستخدمه دائماً.. من صميم فؤادي، سأجيب على كل تهمة توجّه إليّ، حتى لو كانت باطلة، نعم.. لقد فعلتها. وأصبحت لا أكاد ألفظ هذه العبارة، أو أي عبارة تحمل المعنى نفسه، حتى أحس في داخلي الحاجة لأن أصير ما اتّهموني به».. ثم يقول في مقطع آخر: لقد بدا لي طبيعياً، وأنا الذي رماني أهلي منذ ولادتي، أن أفاقم خطورة وضعي بالشذوذ الجنسي، وأن أفاقم خطورة الشذوذ بالسرقة، وخطورة السرقة بالجريمة أو الإعجاب بالجريمة. وهكذا رفضت بشكل قاطع عالماً كان قد رفضني»).

ما إن جلسنا حتى أخرج علبة سيجاره، وهي دائماً ماركة «الفهود السود». أشعل سيجاراً جديداً من عقب السيجار المتلاشي. قال لي:

ـ يمكنك أن تعتمد على فالفيرد. إنه صديق حقيقي.

كان قد عرف من صديقة مشتركة هي «بول تيفينين» التي تنقح وتنشر الأعمال الكاملة للمسرحي «أنتونين آرتو»، أن لديّ متاعب مع مركز التدريب الذي أرتبط به. وأنهم لدواعٍ بيروقراطية بحتة، يريدون أن يبعدوني عن باريس. تلفن فوراً إلى فندقي، ثم جاء بعد قليل ليأخذني إلى جوزي فالفيرد، كي يعرّفني عليه، ويطلب معونته. تصرّف معي ببساطة ودودة، وكرم عفوي.

إن الكرم يفيض منه بالتلقائية التي يعيش بها. هو كرم هؤلاء الذين لم يملكوا شيئاً، ويحتقرون أن يمتلكوا شيئاً.

• روى لي:

(ـ «ولدت في الطريق.. وعشت في الطريق» مرة واحدة في حياتي. قبضت ثمن أحد مؤلّفاتي، واشتريت بيتاً بمائتي ألف فرنك. شقة من غرفتين وردهة. انتابتني حالة غريبة. كنت أنام في إحدى الغرفتين، فأحسّ أن الثانية وحيدة وحزينة. أنهض من فراشي، وأذهب إليها. ألاطفها وأحدِّثها. كانت حالة من الهياج المكتئب. أنوس بين فراغين كلاهما غيور ونزق. عرفت آنذاك أني لم أخلق لأعيش في بيت، أو لأمتلك بيتاً. بعد تسعة عشر يوماً بعت الشقة، وبثمنها سافرت إلى استامبول ومنها إلى اليونان حيث مكثت هناك أربع سنوات. أعيش متنقِّلاً من فندق إلى فندق.. وفي السنوات الأخيرة، ولعلّها أجمل سنوات عمري، عشت مع الفهود السود في جحور أمريكا. وعشت في الخيام مع الفدائيين الفلسطينيين»).

تعرّفت عليه أواخر عام ١٩٧٠ في دمشق. كان قد جاء ليعيش مع الفدائيين، ويجمع أكبر قدر ممكن من الوثائق عن القضية الفلسطينية. زار المخيّمات، وشاطر الفدائيين حياتهم في القواعد والخيام. إنَّه واحد من أكبر مناصري القضية الفلسطينية في الغرب. أو ربما كانت كلمة «مناصر» غير صحيحة. فهي بالنسبة له قضيته. ومن قبل كانت قضية الفهود السود قضيته. والفرق بين التعبيرين هو أكثر من فرق شكلي في حجم التأييد، بل يعكس الموقف العميق لجان جينيه من العالم، وسيتوضّح ذلك تدريجياً من خلال المناقشات التي امتدَّت بعد هذا اللقاء، واستغرقت ساعات طويلة أثناء إقاماته المتقطّعة في باريس عام ١٩٧٤. ولكن قبل أن أستأنف حديثنا في المقهى، أحب أن أشير إلى إحدى مزايا جينيه النادرة وهي صفاء الذاكرة وحدَّتها. ففي دمشق التقينا مرّتين فقط. الأولى ذهبت فيها والأخ علي الجندي إلى فندق سميراميس للترحيب به. مكثنا قليلاً، ودار الحديث عن اتحاد الكتّاب.. ومبرّر أن يكون هناك اتحاد يجمع الكتّاب. والثانية، سهرة تواقتت مع ليلة المعراج، فاضطررنا للانزواء في إحدى ردهات الطابق الرابع في سميراميس. كنا أربعة. جينيه، علي الجندي، قاسم الشواف، وأنا، تحدَّثنا في

السياسة والأدب والشعر.. وحين التقيته بعد ثلاث سنوات، كان يذكر كل أحاديثنا، من موضوع اتحاد الكتّاب.. إلى شعر فرلين الذي اختلف جينيه مع علي الجندي في تقويمه.

سألته: ألن تكتب شيئاً عن القضية الفلسطينية. قرأت المقال الذي نشرته في «النوفيل أوبسرفاتور» عن الفهود السود منذ فترة.. وتوقّعت بعده أن أقرأ لك بعض المقالات عن الفلسطينيين. لاشك أن ذلك سيفيد قضيتنا جداً.

وجم لحظة، ثم أجاب:

ـ أتظن! أمّا أنا فلا أعتقد أن ذلك سيفيد في شيء.

ـ لماذا؟ إن كاتباً له وزنك وشهرتك يمكن أن يؤثّر جداً في توضيح القضية. إذا لم تجعل قارئك يبدل رأيه تماماً، فإنك ستهزّ على الأقل، القناعات التي رسختها في ذهنه سنوات طويلة من الدعاية الصهيونية.

ـ تقول إني كاتب له وزن.. هل أنت جادّ؟

ـ أتريد أن تتواضع.! كم مرة أعيدت طباعة مؤلفاتك، وإلى كم لغة ترجمت؟

ـ هذا صحيح. ولكن هل تعرف لماذا يشتري القرّاء مؤلفاتي، أو ماذا يهمّهم فيها؟ (لم أجب، وتابعت الإصغاء) سأقول لك.. ما يهمّهم هو سيرتي الشخصية. الوجه الفضائحي في حياتي هو الذي يشعل فضولهم، ويدفعهم لشراء كتبي. أما ما عدا ذلك، فليس لديّ أي تأثير حقيقي. لهذا أقول ليس لي قرّاء. هناك آلاف من الفضوليين الذين يتلصّصون من النوافذ التي تطل على حياتي الشخصية. يريدون أن يعرفوا ماذا يجري في هذا العالم الإباحي، الوقح، الآزوتي، العاري، ولاشيء أكثر. لقد أصبح مزعجاً بالنسبة لي هذا الاهتمام بالشخص ـ الفضيحة. أريد أن يعمّني الصمت، وأن أبدأ شيئاً جديداً. لا أريد أن يتداول أحد اسمي، أو تنشر الصحف شيئاً عن عملي. باختصار.. أريد أن تنتهي هذه الأسطورة.

(«أن تنتهي الأسطورة..

.. ومن قبل، كان جلّ همّه كما يعترف في «يوميات لص» هو أن تنجح أسطورته. أي أن ينتزع للعالم السفلي الذي عاش فيه، عالم الهامشيين من لصوص ولواطيين ومجرمين وسجناء، شرعية توازي في جذريتها ورسوخها شرعية العالم الآخر الذي تنظمه القوانين والأخلاق التقليدية. ثم أبعد من الشرعية، أن يستتبت من هذا العالم المظلم جمالية وهّاجة تسمو به، وتجعله يطفح بالغواية. يقول في «يوميات لص»: «قررت أن أعيش مطأطئ الرأس، وأن أتبع قدري في الاتجاه المظلم. الاتجاه المعاكس لاتجاهكم. وأن أستثمر ما هو نقيض الجمال في عالمكم». وهذا القرار، أو الاختيار الوجداني الحاسم على حد تعبير سارتر، لا يتّخذ كامل بُعده، وقوّته، إلا إذا أعلنه. أو بدقة أكثر، إلا إذا أنشده متحدّياً العالم الذي رفضه طفلاً وشاباً. عبر هذا الإنشاد، يتجاوز القرار محتواه العملي المباشر الذي يتبدّى في السرقة واللواط والجريمة، كي يتحوّل إلى أغنية، جمالها الوحشي يلسع ويغوي، ورنينها المتوتر الغريب يقلق ويبهر. عبر الإنشاد أيضاً، يتخطّى «الخارج على القانون» وضعه، فيغتني ويزدوج بالشاعر. كما تتخطى سيرته الشخصية ملفات القضاء لتنفتح على أفق رحب هو الشعر. وهو بداية الأسطورة.

وجينيه لم يفعل، حين قرّر أن يكتب، إلاّ بناء هذه الأسطورة. أسطورته. وهو يبنيها بدأب المتعبّد، ونشوة الوثني الذي يمارس طقوسه الخاصة. إن كتاب «يوميات لص»، الذي صدر عام ١٩٤٩، هو الحركة الأخيرة في نشيد واحد مبنيّ كالطقوس على التكرار، والتصاعد المتوتر. لقد سبقته، عدا القصائد، أربع روايات هي: «نوتردام الورود - ١٩٤٤» و«معجزة الوردة - ١٩٤٦»، و«الموكب الجنائزي - ١٩٤٧»، و«كوريل مدينة برست - ١٩٤٧». وفي هذه الروايات كلها ينهل جينيه من موضوع واحد، هو سيرته الخاصة، وسيرة الوسط السفلي الذي عاش فيه. إن الشخصيات والأحداث والمضامين تتكرّر من رواية إلى أخرى، في إيقاعية تثير الاضطراب، لكنها لاتثير الملل أبداً. فكل تكرار يدفع السيرة - الفضيحة خطوة أبعد نحو تحدّي المجتمع القائم، ويفجر من عتمتها ينابيع جمالية ثرة، تتألّق بها، وتتسامى. إن الأسطورة تتكامل وتنجح باطّراد، يقول «كلود بونفوا» في دراسة عنوانها «جينيه» «إنّ أدبه يتوضّع في منظور واحد، هو الذي يجعل من العسير أن نفهم بشكل جيّد أي واحد من أعماله، إلا من خلال علاقته بالأعمال الأخرى، وبالرجوع إلى حياة المؤلّف نفسه»).

كنت أريد متابعة الحديث عن أهمية كتابته عدداً من المقالات عن القضية الفلسطينية، ولكن استوقفتني هذه العبارات الباترة التي صوّر بها علاقته مع قرّائه. كانت لهجته تقريرية، وعيناه المؤّارتان بالحياة تكسوهما غشاوة أسيانة. لم ألمح أي تواضع زائف بل على العكس كانت كلماته تنبش ما أدركت فيما بعد أنه تناقضه الذاتي العميق. قلت:

ـ منذ ربع قرن كان أقصى ما تريده، كما ورد في «يوميات لص» هو أن تنجح أسطورتك. فماذا حدث الآن؟. هل تشعر أن القرّاء أساؤوا فهمك، أو أن هذا النجاح لم يحقّق ما توخيّته؟

مجَّ سحابة من سيجاره، وغلغل نظرته الأسيانة في الليل الذي يهبط خلسة، ثم قال:

ـ أنت تتحدث عن «يوميات لص»، ولكن صلتي بمؤلفاتي انتهت. مذ فرغت من كتابتها انتهت. إنها لاتعنيني على الإطلاق. لا أحب الحديث عنها. ولاخوض أي نقاش حولها.

ـ ومع هذا فهي مؤلفاتك، إنها تبعة وصلة بينك وبين الآخرين.

ـ لا.. هذا لاينطبق عليّ. اسمع.. أتعرف كيف بدأت الكتابة؟

ـ أعرف أنك بدأت تكتب في السجن.

ـ صحيح.. ولكن سأقص عليك كيف تمّ ذلك. أثناء الحرب العالمية الثانية كنت موقوفاً في أحد السجون. وكان بين زملائي في الزنزانة واحد يكتب لأخته قصائد بالغة السخف. إلا أن الآخرين كانوا يمطرونه حين يلقيها عليهم، وابلاً من الإعجاب والدهشة. فقرّرت ذات يوم أن أتحدّى هذا الدعيّ، وأن أحاول كتابة الشعر. نظمت قصيدتي الطويلة «المحكوم بالإعدام». وهي قصيدة مهداة لذكرى صديقي «موريس بيلورج» الذي نُفّذ فيه حكم الإعدام عام ١٩٣٩، لأنه قتل عشيقه، كي يسرق منه مبلغاً زهيداً من المال. حين قرأتها عليهم، لم يفهموا منها شيئاً، بل انهمروا عليّ بالتعليقات الواخزة والسخريات اللاذعة. فماذا كان ردّ فعلي في تصوّرك؟ شعرت بأن خلاياي

تفتّح غبطة، وملأني استقبالهم المهين للقصيدة زهواً وفرحاً حقيقيين.. هذه البداية الشبيهة بالدعابة تختزل تقريباً كل علاقتي بالكتابة. بعدها بقيت أكتب. ولكن لم يكن الأمر إلاّ بالنسبة لي. كنت أجد متعة شخصية في الكتابة. وكل ما كتبته لم يكن إلاّ إرواء لهذه المتعة. أما الآخرون فلم يخطروا ببالي، ولم أسمح لمتطلباتهم وهمومهم أن تنسلّ إلى تلك العلاقة الحميمة التي يذوقها المرء وهو يعكف على نفسه، بل وعلى جسده أيضاً. كنت أكتب لأنتشي، ولأمزّق الصلات أكثر فأكثر مع العالم الذي يرفضني وأرفضه.

(وأنا أصغي إليه، شعرت أني أنفذ، ولو على نحو غامض، إلى واحد من التناقضات الأساسية في وضع جينيه. ولكي أوضّح هذا الشعور، كنت بحاجة إلى كثير من التركيز، وإلى تنسيق أفكار مشتتة كانت تخطر دائماً في ذهني، كلما قرأت واحداً من أعماله. تذكرت استنتاجاً قديماً بأن جينيه «مخاتل» بارع. وكان قد بلور هذا الاستنتاج في رأسي أحد مقاطع روايته «نوتردام الورود».. يقول: «عالم الأحياء ليس نائياً جداً عني. ولذا فإني أبعده قدر ما أستطيع وبكل الوسائل المتوفرة لديّ. بهذا الجهد يتراجع العالم حتى يغدو مجرّد نقطة ذهبية في سماء مظلمة. وتنفغر بين هذا العالم، وعالمنا ـ عالم السجن ـ هوة هي من الاتساع بحيث لايبقى أبداً ما هو حقيقي إلا قبرنا. حينئذٍ أبدأ في هذا القبر وجود ميّت حقيقي. وبإصرار متزايد أقطع وأحذف من هذا الوجود كل الأفعال، ولاسيَّما الصغيرة جداً، التي يمكن أن تذكرني وبسرعة، أن عالم الأحياء يتمدّد على بُعد عشرين متراً من هنا، تماماً خلف جدران السجن. أولاً، أنحّي من اهتماماتي تلك التي يمكن أن تذكرني أفضل من سواها، أنها كانت ضرورية للمشاغل الحياتية المعتادة. فمثلاً أن أعقد رباط حذائي، يذكّرني كثيراً أني كنت أفعل ذلك في العالم الآخر، كيلا ينحلّ حين أجتاز عدة كيلو مترات سيراً على الأقدام. كذلك لن أزرّر بنطلوني، لأن هذا الفعل يجبرني على أن أرى نفسي من جديد في مرآتي (...) ولاينبغي أن يقتصر التحوّل على شكل الاهتمامات، وإنما على جوهرها. يجب ألا أفعل ما

هو نظيف أو صحي. لأن النظافة والأمور الصحية لصيقة بالعالم الأرضي. يجب أن أتغذّى من حذر المحاكم. أن أتغذّى من الحلم. لا أريد أن أكون جميلاً: بل أن أكون شيئاً آخر. أن أستعمل لغة أخرى. وأن أؤمن جديّاً بأني سجين إلى الأبد».

في هذا المقطع، يتحدث جينيه عن نفسه دون أي مواربة روائية. هو يتّخذ قراره بإصرار وإخلاص لايتركان مجالاً للشك في صدق عزيمته. ولكن هل هو صادق فعلاً؟ أمام هذا السؤال تبرز «مخاتلة» جينيه ـ الكاتب. إنه يخاتل نفسه، ويخاتلنا في آن واحد. فإذا كان قد قرّر أن يبتر صلته مع عالم الأحياء، وأن يعيش ميتاً حقيقياً في قبر، أو في السجن فإن الامتداد الطبيعي لمثل هذا القرار يجب أن يكون الصمت المطلق. لكن جينيه يتكلم. إنه يعلن قراره بصوت مرتفع. وهذا الإعلان موجّه بالضبط إلى العالم الذي يريد أن يمزّق كل صلة تربطه به. وإذن.. فإنه يعود فيتواصل معه عبر الكلمات. وبالكلمات يتجاوز القرار دلالته العملية، ليتحول، كما قلت سابقاً، إلى دلالة شعرية أو أدبية، بالكلمات أيضاً ينشقّ كما التمزُّق تناقض مدوخ ليس سهلاً تخطيه. وجينيه نفسه يقول في مقطع آخر من الرواية: «ينبغي أن أكذب لكي أكون صادقاً، بل وأمضي أبعد من ذلك. عن أية حقيقة أريد أن أتحدّث؟ إذا كان حقيقياً أني سجين يلعب ـ أو يتلاعب بمشاهد من حياته الداخلية، فلا تطلبوا إذن أي شيء آخر سوى اللعب». أما في رواية «الموكب الجنائزي»، فإنه يصرّح: «هذا الكتاب حقيقي، وهو أيضاً دعابة كاذبة»). بعد فترة صمت، حاولت خلالها أن أستجمع أفكاري.. قلت:

ـ لاأدري.. يبدو لي أن المسألة ليست بهذه البساطة. لايراودني أي شك في أنك كنت تكتب لمتعتك الشخصية، وأن العالم الخارجي لم يكن يعنيك إلا بمقدار ما تهينه، أو تزدريه، ولكن مع هذا فإن القضية تنطوي على إشكال شبيه بالفخ. إن كل كتابة، وأعني طبعاً الكتابة التي تنشر أو تذاع، هي مباشرة حوار مع العالم الخارجي.. وحتى لو كان المضمون الجوهري لهذه الكتابة هو

رفض العالم، وتمزيق إمكانية محاورته، فإنها في التحليل الأخير ليست إلا حواراً معه. ربما كان حواراً شرساً، لكنه حوار على أية حال. لهذا أفكّر أنك حين بدأت الكتابة، انزلقت ولو على كره منك إلى عملية تواطؤ مزدوجة. فمن جهة، أنت تواطأت مع هذا العالم الذي تعاديه لأنك قرّرت العبور إليه ولو على جسر من الكراهية والاحتقار، وهو كذلك تواطأ معك، إذ قبل كراهيتك، واحتقارك واحتضن عبورك إليه، مستجيباً للحوار.

كان يصغي باهتمام، وعلى وجهه يرين هدوء وديع. لايبدو أني أثرت اعتراضاً لم يكن يتوقعه. أجاب ببطء:

ـ لهذا لا أريد أن تكون لي صلة بأعمالي أو بالأحرى لم تعد لي صلة بها. إن ما تسمّيه تواطؤاً، وهو شرط كل كاتب غربي، كان يؤرقني منذ البداية. كتبت فعلاً من أجل متعتي الشخصية. ولكن تدريجياً يجد المرء نفسه يدخل في اللعبة، ويصبح جزءاً منها، ثم يصبح شاقاً أن يتحرّر من شباكها. أعطوني مكاناً ودخلاً. وها أنذا لا أفعل شيئاً منذ ثلاثين سنة إلاّ محاولة الفرار من هذا المكان والإنفاق من هذا الدخل. عذّبتني هذه المسألة كثيراً ولاتزال تعذّبني. (أشعل سيجاراً من سيجار) هل تعرف لماذا بدأت دار غاليمار تصدر أعمالي الكاملة عام ١٩٥١. أي بعد تسع سنوات فقط من بدايتي الكتابة؟

ـ هل هناك سبب معيّن؟

ـ طبعاً. في تلك السنة قرّرت نهائياً التوقّف عن الكتابة. ولهذا بدأت غاليمار نشر أعمالي الكاملة.

ـ أكان هذا القرار لأنك استنفدت «المتعة الشخصية» أم للخلاص من وضع متناقض؟

فكّر لحظة، ثم أجاب بما يشبه الخفّة:

ـ شعرت أنه لم يعد لديّ ما أقوله لنفسي.. وبالتالي لم تعد لديّ لا الحاجة، ولا الإمكانية لقول أي شيء.. (غامت عيناه في تأمل عميق، ثم التفت نحوي بحيوية). سأقول لك شيئاً. يستحيل على أي كاتب غربي أن

ينجو من عملية «احتواء» النظام القائم لأدبه. وكثيراً ما أفكّر أنه ما كان ينبغي أن أكتب أبداً.

(قال هذه الجملة الأخيرة، وكأنه يتنهّد. في وضع جينيه يبدو التمزّق كالجرح الغائر. وهو ينوس موجوعاً ونازفاً بين الرفض ـ الفعل، وبين الرفض ـ الكلمة، يقول: «في معظم الأحيان تضايقني الكتابة. يضايقني أن أكتب، وقبل ذلك أن أصل إلى حيازة تلك النعمة، التي هي ضرب من الخفّة، والانسلاخ عن الأرض، وعما هو صلب، أو عما يسمّى عادة الواقع. إنَّ الكتابة تفرض عليّ نوعاً من الاختلال في وضعيتي، في الحركات، وحتى في الكلمات. أما السرقة، والعيش بين اللصوص، فإنهما يفرضان حضور الجسد والذهن العملي. هذا الحضور الذي يتمثّل في الحركات الموجزة، المحسوبة، الرزينة، الضرورية، العملية. لذلك إذا أبديت بين اللصوص تلك الخفّة، وانتظار ملاك الإلهام، والحركات التي تناديه وتريد ترويضه، فإنهم لن يعاملوني بأيّ جدّية. وإذا أخضعت نفسي لحركاتهم وكلماتهم الوجيزة الدقيقة فإني لن أكتب شيئاً بعد. إذن يجب أن أختار، أو أن أتناوب.. أو أن أصمت». طبعاً للسرقة هناإلى جانب معناها الحقيقي، دلالة رمزيّة أبعد. إنها فعل الرفض، أو الفعل الصدامي مع المجتمع القائم. والتوسان أو «التناوب» على حدّ تعبيره بين الرفض ـ الكلمة، والرفض ـ الفعل استمرّ فترة غير قصيرة بعد أن أصبح جينيه كاتباً معروفاً. ويخيّل إليّ أنه في كل مرة كان يحس فيها بهيولية عمله ككاتب، كان ينبثق في أعماقه حنين دافق للعودة إلى اللص. أي إلى التحدّي العمليّ. لقد بدأ الكتابة في السجن عام ١٩٤٢، ولكن في عام ١٩٤٨، أي بعد أن أصدر كل رواياته، ومسرحيتي «الخادمات» و«رقابة مشدّدة»، وجد نفسه مرة أخرى في السجن، يهدّده حكم بالمؤبّد. يومها توسّط لدى رئيس الجمهورية «أوريول»، لفيف من الكتّاب، وعلى رأسهم سارتر، فأصدر عفواً عنه. وبعد هذا التاريخ ودّع جينيه اللص، ولم يبق أمامه إلّا أن ينوس بين الكتابة والصمت، أو أن يتجاوزهما إلى عمل جديد...).

استطرد، وكان يتابع الفكرة نفسها:

ـ إن أفضل أيامي هي تلك التي تركت فيها الكتابة بحثاً عن الفعالية الحيّة واليومية. في حياتي جزيرتان، يعمرهما الهدوء والتناغم. هما بالذات

الفترتان اللتان قضيتهما مع الفدائيين الفلسطينيين في قواعدهم، ومع الفهود السود. كان ذلك رائعاً بالنسبة لي. كنت أشعر بالوضوح، وبأنني أفعل ما يجب فعله. ثم بدأ يروي لي عن زياراته لقواعد المقاومة، والأيام التي قضاها مع الفدائيين. كان صوته ينبض بالحماسة، وملامح وجهه تتفتّح كشراع ملوّن. كان يبدو جلياً أن عمله مع المقاومة يحقّق له انسجاماً داخلياً مبهجاً.

سألته بعد أن روى الكثير من الذكريات والأحداث:

ـ ما الذي دفعك لمساندة المقاومة، وتبني قضيتها؟

أجابني بلهجة حاسمة، ودون أي خبث:

ـ لأنني عرقيّ.

ـ عرقيّ! (تساءلت مندهشاً، لاسيما وأن كلمة «عرقيّ» هي أسوأ شتيمة في أوروبا. كما أنها دائماً سلاح الصهيونية لمحاربتنا وتشويه سمعتنا. إضافة إلى أنها سلاحها الفعّال للابتزاز السياسي منذ نشأتها).

ـ نعم أنا عرقيّ ضد البيض. أو بكلمة أدق ضد العرق الأوروبي، ولهذا فمن الطبيعي أن أكون مع كل العروق الأخرى المضطهدة. (فيما بعد سنعود لمناقشة هذه النقطة في سياق آخر، وبشكل أعمق.. تركته يتابع) ثم إني أحسّ دائماً، وسأستعمل هنا تعبيراً قد يبدو لك غريباً، أحس جسدياً أني مع المنبوذين والمضطهدين. وحين يفجّرون تمرّدهم أو ثورتهم، أشعر أني أنضمّ إليهم حسّياً، ثم عقلياً بعدئذٍ.

ـ هل يعني هذا أن عدالة القضية بذاتها ليست هي التي تحدّد موقفك؟

ـ اسمع.. ما ينبغي، وما اعتقدت أن عليّ دائماً أن أفعله هو تدمير الغرب، وحضارته. لذلك فإني لا أستطيع إلاّ أن أكون مع الحركات التي تحارب الغرب، وتحاول زعزعته. إن إسرائيل هي أوروبا.. هي الغرب مزروعاً في بلادكم. ولهذا فإن عدالة القضية في حالة المقاومة الفلسطينية هي بالنسبة لي بداهة.

بعناد، عدت ألحّ على السؤال الذي بدأنا به الحديث:

ـ ما دمنا نتحدّث عن عدالة القضية، فإني سأعود إلى مسألة الكتابة. رغم كل ما قتله فإني ما زلت مقتنعاً بأنه مفيد كثيراً أن تكتب عدداً من المقالات عن المقاومة، وعدالة قضيتها.

مرة ثانية، انسدلت على عينيه تلك الغشاوة الأسيانة. أجاب:

ـ قلت لك، لن يأخذني أحد على محمل الجدّ.

ـ لماذا؟

ـ لسبب بسيط. لقد كنت دائماً ضد أيّ نظام. ولهذا لن أنجح الآن في إقناع القرّاء حين أدافع عن قيام نظام مهما كان نوعه.

ودفعني بهذه الإجابة من جديد إلى دوامة تناقضاته.

* * *

ـ ٢ ـ

كنا نسير بين الأعمدة الضخمة التي تحمل شريط المترو قرب محطة «الموت ـ بيكي»، وكان صليل عجلات المترو يسفعنا بين حين وآخر، كموجة متطاولة من الارتجاج والصخب. كان جينيه يروي أنه أمضى فترة من خدمته العسكرية في دمشق إبان الانتداب الفرنسي على سورية، وأنه منذ ذلك الوقت، وهو يحب العرب ويحنّ إلى تلك المدينة. سفعتنا موجة جديدة من الصليل، فتقلّص وجهي بصورة لا إرادية. وعندما تخافتت الضجّة مبتعدة، باغتني يسأل:

ـ لماذا جئت إلى فرنسا؟

لايرمي السؤال إلى مجرّد الاستفسار، فهو يعلم أني جئت للقيام بدورة تدريبية في أحد المسارح، وهو نفسه قد ساعدني في تخطّي بعض الصعوبات الإدارية.

تردّدت لحظات، ثم قلت:

ـ الدورة التدريبية ذاتها لاتعنيني كثيراً. لكنها تتيح لي الفرصة كي أطّلع وأتعلّم.

ـ لايمكن أن تتعلّم أيّ شيء هنا.

سألته ماذا يعني، فتوقّف وواجهني بعبوسه الحزين. قال:

ـ اسمع، إن الحضارة الأوروبية تمّت وانتهت. إنها الآن في طور الاحتضار أو الموت. فماذا يمكن أن تتعلموا من حضارة تحتضر أو تموت؟

لم يفاجئني هذا الحكم القاطع. فأنا أعلم أن جينيه ينظر إلى الحضارة الأوروبية نظرته إلى جثة تتفسّخ. ولكن السؤال هو كيف يمكن أن يفيدنا هذا الحكم في حلّ إشكالية علاقتنا بالغرب. حاولت أن أستوضح.

ـ بالنسبة لك من السهل أن تقول ذلك. أما بالنسبة لنا فإن الأمر مختلف. إن هذه الحضارة التي تقول إنها تّمت وانتهت ما زالت تملك القوة التي تمكنها من هدم استقلالنا والهيمنة على مقدراتنا. ونحن لن نستطيع مقاومتها بكفاءة وفعالية ما لم نعرفها، ونتمثّل علومها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى علينا أن نعترف موضوعياً بأن هذه الحضارة قد أحرزت خلال القرنين الأخيرين مخزوناً هائلاً من المعارف والعلوم هو الذي أتاح لها تقدّمها وسيطرتها. وأنا أعتقد أننا معوزون لكي نبني تقدّمنا الخاص إلى استيعاب هذه المعارف، واقتباسها بما يتلاءم وظروفنا التاريخية.

ـ ولكن الاقتباس كالترجمة سواء بسواء.

لم أفهم مغزى ملاحظته، ولكني أحسست نفوراً خفياً حيال كلمة ترجمة، فسارعت أضيف:

ـ لا.. لا أقصد أن ننسخ الحضارة الأوروبية، بل أن نتمثّل معارفها كي ننقدها ونقاومها، وبالتالي كي ننجز تقدّمنا المستقل.

ـ وهذا يقتضي أن تترجموا هذه المعارف؟

ـ إذا شئت.

عندئذٍ ومضت عيناه، وكأنهما تعكسان ألقاً ذهنياً شديد الصفاء. وبدأ يتكلّم ببطء موحياً بأن الأفكار تتوالد تدريجياً، وفي تلك اللحظات بالذات:

ـ هل تعلم أن لكلمتي «ترجمة» Traduction، و«خيانة» Trahison، جذراً مشتركاً في اللغة الفرنسية؟ وعلى المستوى الحضاري، فإني أعتقد أن كل «ترجمة» تنطوي بشكل ما على «خيانة». سأحاول أن أوضّح فكرتي

بالعودة إلى مثل معروف في التاريخ. لقد ترجم القرآن أول مرة إلى اللاتينية، عام ١١٤٣ م، والذي أنجز ترجمته هو واحد من فريق التراجمة الذي شكّله «بيير الموقر» لنقل أصول الدين الإسلامي. لقد كان الهدف المعلن لتشكيل هذا الفريق في إسبانيا، هو تزويد المقاتلين الصليبيين بمعرفة دقيقة عن عدوّهم، ومحاربة الهرطقات التي تهدّد الكنيسة. ولكن كنت دائماً أتساءل هل كان هذا هو دافع «بيير الموقر» الحقيقي؟ لا أعتقد. فهذا الدافع المعلن لايكاد يستر دافعاً آخر أعمق، هو باختصار افتتانه الخفي بالإسلام. لقد كان مدفوعاً بغواية باطنية نحو الدين ـ العدوّ، وإني أتساءل إذا لم تؤدّ ترجمة القرآن، وهي تصوغ وتكشف ذلك الافتتان، إلى هدم المسيحية ولو جزئياً:

(فيما بعد قرأت دراسة لمكسيم رودينسون عنوانها «الصورة الغربية والدراسات الغربية الإسلامية». وفيها يتطرّق إلى مشروع بيير الموقر، ويحاول أن يوضح الأسباب التي تكمن خلف مشروعه، يقول رودينسون في هذا المقال: «ويلتقي تيار الاهتمام الفكري بالإرث العلمي الإسلامي، مع تيار حب الاستطلاع الذي ساد على المستوى الشعبي، يلتقي التياران في ذلك الجهد المرموق الذي قام به بيير الموقر رئيس رهبان كلوني (١٠٩٤ ـ ١١٥٦) من أجل الحصول على معرفة علمية موضوعية عن الدين الإسلامي، ونقل هذه المعرفة لأوروبا. ويمكن أن نتبيّن عدة أسباب لهذا المشروع الذي يدعو إلى الدهشة». وما يهمنا هنا هو السبب الآخر الذي يذكره رودينسون بعد عدة أسباب أخرى، إذ يقول: «ولعلّ ما كان يدفعه، وبصورة لاشعورية، هو فضول متجرّد كان يخجل منه، فكان يخفيه حتى عن نفسه»).

وكانت أفكار جينيه ما تزال تتوالد:

ـ أنت قلت إنك تريد ترجمة أو اقتباس معارف الغرب لكي تنقده وتقاومه. ولكن ما الذي يضمن نجاح خطتك؟ إن الاقتباس هنا غالباً ما يؤدّي، وفي غفلة منا، إلى الافتتان بالآخر. وبالتالي إلى محاولة تقليده، وفي أسوأ الحالات إلى التماهي معه.

ـ ألا توجد فرصة للتعلّم من الغرب دون الوقوع في فخّ الافتتان به؟

- ليس وأنتم تعتقدون أن الغرب هو الأقوى والأنضج ثقافة.
- ماذا تقترح علينا إذن؟
- أن ترفضوا هذا الغرب، وأن تبدعوا أنفسكم بأنفسكم.

(في نهاية مسرحية «الزنوج» ينسحب الجميع، ولايبقى على الخشبة إلا الزنجي «فيلاج»، والزنجية «فرتو». يحاول «فيلاج» أن يعبّر لها عن حبّه، لكنه لايستطيع أن يفعل ذلك إلا بحركات وصور مستعارة من البيض. تشعر الفتاة بالخيبة.

فرتو: كل الرجال مثلك. إنهم يقلّدون. ألا تستطيع أن تبتدع شيئاً آخر؟

فيلاج: من أجلك أستطيع أن أبتدع كل شيء: ثماراً، كلمات أكثر نداوة، نقّالة بعجلتين، برتقالاً بلا بذور، فراشاً يتّسع لثلاثة، إبرة لاتخز. أما حركات الحب، فإنها أشد صعوبة. على كلٍّ إذا كنت تصرّين..

فرتو: سأساعدك. الشيء المؤكد على الأقل، هو أنك لن تستطيع أن تغلغل أصابعك في خصلات شعري الأشقر الطويل.

وهكذا فإن الزنوج حين يبدأون باكتشاف ذواتهم الحقيقية، يجدون أنفسهم مجبرين على إبداع كلمات الحبّ الأصيلة، والصور الشعرية المبتكرة، أي إبداع ثقافة زنجية أصيلة. في هذا المنظور ينبغي أن نفهم كلام جينيه على الترجمة الخيانة وإبداع الذات. على أن هناك نقطة هامة لم يفت المسرحية أن توضحها. وهي أن بحث الزنوج عن ثقافة أصيلة لم يصبح ضرورة ممكنة إلا بعد أن حطّموا، ولو على مستوى الخيال البحت، سادتهم البيض).

أخذنا نرشف قهوتنا بهدوء، بعد أن انتبذنا ركناً في أحد المقاهي. كان موضوع الحديث لايزال يلحّ علينا، بعد فترة من الشرود والصمت، بدأ جينيه يتكلم:

- للأسف، لقد لاحظت أنكم موشومون بالثقافة الغربية، وأنكم تشكلون أنفسكم وفقاً للنموذج الأوروبي، وهذا يعني أن الغرب اصطادكم في فخّه الماكر. لقد نجح في أن يصبح مرآتكم، وأن يحفر في أعماقكم شعوراً مستمراً بالنقص حياله. وقد جاءت هزيمة حزيران، وهي بكل مظاهرها هزيمة أمام «الأوروبي»، لتعمّق شعوركم بالنقص، وتضاعف حاجتكم لأن تعكس لكم المرآة صورة مُرضية. ولكن أية مفارقة! إنكم تبحثون عن صورة مرضية

في مرآة لايمكن أن تعكس لكم إلاّ سيماء الضعف والنقص والانسحاق. هذا هو الفخ الذي تتخّبطون في حبائله. حين يصبح العدوّ هو بالذات مرآتكم ومرجعكم في الثقافة والسلوك والطموح، فإني أتساءل أين وكيف تأملون هزيمته؟!

ـ ما تقوله يمسّ النقطة الحساسة والموجعة لدى معظم المثقفين العرب. إنه موضوعنا الأساسيّ، أو إشكاليتنا التاريخية كما يسمّيها عبد الله العروي. ولكن هل يمكن حل مثل هذه الإشكالية على مستوى ثقافي بحت؟.. لاأظن. إنّ جوهر المشكلة يكمن في الوضع التبعي الذي يميّز مرحلتنا السياسية الراهنة.. وإن تحطيم التبعية، ومن ثم حل الإشكاليات الثقافية ـ الاجتماعية التي تتوالد ضمنها، لايمكن أن يتم إلاّ في سياق ثورة جذرية وشاملة.

هزَّ رأسه، وبعد صمت قصير، أجابني متأنياً:

ـ مبدئياً أتفق معك. إلاّ أني أعتقد أن شرط قيام أي ثورة جذرية هو أن تكسروا المرآة الغربية على المستويين الثقافي والنفسي.

ـ لن نختلف الآن على ترتيب الأوليات.

احتدّ صوته قليلاً، واندفعت كلماته سريعة:

ـ الأولويات هنا أساسية. إنّ الغرب الذي استمرأ مذاق السيطرة على الشعوب واستغلالها، يتسلّح بتاريخ من القوة والدهاء كي يحبط أي مشروع ثوري. طبعاً، أنا أفهم أن الثورة الجذرية في النهاية هي مواجهة الغرب وهزيمته. صحيح أن الثورة ستحل كل الإشكاليات التي تعانون منها. ولكن كيف تقوم الثورة. وأنتم تتخبّطون في لعبة مرايا شبيهة بشباك العنكبوت. اسمع.. هل تعرف أن أهم معوّقات المقاومة الفلسطينية، هو أنها لم تستطع أن تفلت من الفخّ الغربي؟ لقد استدرجها الفخّ بكثير من المكر. انظر إلى اهتمام بعض زعماء المقاومة ومثقّفيها بما تكتبه الصحف الأوروبية عنهم. أحياناً أحسّ أنهم يتصرّفون وفقاً لما يمكن أن يرضي هذه الصحف وقرّاءها. حتى التصريحات والبرامج السياسية تصاغ أحياناً على هذا الأساس.

(مرة كنّا نتغدّى عند بول تيفينان، وكان جينيه هائجاً ومنفعلاً مثل طفل. كان يحمل راديو ترانزيستور، ويتابع في كل موجزات الأنباء أخبار المجموعة الفدائية التي اقتحمت إحدى السفارات، وأخذت بعض الرهائن من أجل الإفراج عن أحد المعتقلين. غادرت الطائرة باريس.. وصلت إلى القاهرة.. تركت مطار القاهرة.. إلى أين يمكن أن تتجه الآن؟ كان سعيداً ومتحمساً. لاحظ فتوري فاندفع يقنعني بأن الفدائيين يصبحون أذكى وأدق في عملياتهم. وحين ألحت إلى الرأي العام، غضب وقال لي، وكأنه ينهرني:

ـ هذا الرأي العام عرقي. وهو ضد العرب سواء أكانت هناك أسباب أم لا. لاتضيعوا وقتكم في تملّقه. ومهمتكم تاريخياً هي أن تقلقوه لا أن تسترضوه..)

ونتابع الحديث. بعد صمت قصير، استطرد يقول:

ـ شعار «فلسطين علمانية ديمقراطية». هذا الشعار لامعنى له، وهو مستحيل أيضاً. إنه يفترض قيام دولة تتأسس على وجود ثلاث مجموعات دينية إسلامية، مسيحية، يهودية ولكل واحدة من هذه المجموعات حقوق مساوية لحقوق المجموعتين الأخريين. إن هذه العلمانية هي ميثاق تعايش أو تسامح بين الأديان الثلاثة، وليست بناءً سياسياً يتجاوز الدين بغية تنظيم المجتمع على أساس مادّي وعلمي. هل لاحظت التناقض؟ العلمانية تبرز بعد أن يُقصى الدين نهائياً عن السلطة. أما في هذا الشعار فإن الدولة العلمانية تحدّد علمانيتها على أساس ديني، ومن منطلق أن التشكيلة البنيوية للمجتمع هي تآلف ثلاث طوائف دينية. من هنا التناقض، والاستحالة أيضاً. وأنا متأكد أن أحد دوافع صياغة هذا الشعار هو إرضاء الغرب ـ إبراز حسن النيّة، والتأكيد على أنكم لاتريدون رمي اليهود إلى البحر ـ إنكم ما تزالون تواجهون العدوّ على الأرض التي يختارها لكم، ووفق منطق المواجهة الذي يفرضه. في البداية جرّكم إلى نقاشات عقيمة حول «الحق التاريخي»، واضطركم لأن تدخلوا في دوامة تاريخ يعود إلى ما قبل ألفي عام. والآن، حتى مع الثورة الفلسطينية، فقد فرض عليكم أن تواجهوا المستقبل ببرنامج قاصر يعالج المسألة من خلال ظاهرها الديني فقط. إنكم تقبلون حجة وجود الدولة الإسرائيلية (توحيد اليهود في دولة أساسها المعلن هو الدين)، لكن مع التوسع في صياغتها

حتى تشمل المسلمين والمسيحيين أيضاً. لا.. لا. أن يعيش المسلمون والمسيحيون واليهود كمجموعات دينية في دولة واحدة، ذلك مستحيل ولا معنى له.

يومها لم أناقش جينيه في صحّة الشعار، ودقة كلامه عن مضمون البرنامج الفلسطيني، وإنما قفزت بسرعة إلى هذا السؤال:

ـ وإذن.. هل تعتقد أن القضية الفلسطينية لايمكن أن تحل إلا بزوال إحدى هذه المجموعات؟ والأمر يعني هنا، إما أن يزول يهود إسرائيل، أو نزول نحن العرب مسلمين ومسيحيين.

ـ حتماً.

ألقى الكلمة حادّة باترة.. ثم غرق في صمت متأمّل تموج فيه سحب الدخان. بعد قليل نفض ملامحه وقال:

ـ أو هناك حل واحد هو الاشتراكية. حين تصوغ المقاومة الفلسطينية برنامجها على أساس الاشتراكية، ويكون قتالها لتدمير بؤرة الرأسمالية ـ الغربية إسرائيل توضع القضية على مستوى أوضح، وتزول كل هذه الالتباسات التي تدوّخكم. على أن مثل هذا البرنامج لايمكن أن ينتصر إلا إذا أصبحت الأنظمة العربية اشتراكية بالفعل.

هزرت رأسي، وآثرت ألاّ أعقّب بشيء. شربنا مزيداً من القهوة، وتشعّب بنا الحديث.

* * *

فواصل فلسطينية(*):

سأنقل في نهاية هذه الفقرة بعض الحكايات الصغيرة التي رواها لي جينيه،

(*) بعد وفاته عام ١٩٨٦، صدر كتابه «الأسير العاشق»، وفيه نجد بعض هذه الحكايات وقد صاغها بلغته الشعرية الأخّاذة.

وهو ينبش ذكرياته عن الفترة التي قضاها مع المقاومة الفلسطينية.

* في إحدى قرى الجولان الحدودية، دخلنا عند عائلة ريفية. استقبلنا الرجل وزوجته بحفاوة وبساطة نبيلتين. كنا نتناول الشاي حين لاحظت أن صوت المرأة يعلو غاضباً، وأن الزوج يبدو متضايقاً ومرتبكاً. سألت مرافقي ماذا يجري، فقال لي: إن المرأة تعنِّف زوجها لأنه لم ينخرط بعد في صفوف المقاومة. تقول له: انظر.. هو ذا رجل أجنبيّ يأتي مجتازاً آلاف الكيلو مترات ليساند الثورة، في حين ما تزال أنت الفلسطيني تتردّد في حمل السلاح، والانضمام إلى الفدائيين.

في كل ثورة، المرأة هي دائماً العنصر الأكثر جذرية. وفي الثورة الفلسطينية يبدو ذلك بصورة أجلى.

* عندما كنت في جرش، دعتني مجموعة من النساء لزيارة بيوتهن. كنّ هادئات، تكسو وجوههن رصانة شجاعة. سرت معهنّ حتى وصلنا أكواماً من الأنقاض والخرائب. قالت واحدة بجدّية مؤثّرة: «تفضّل.. أدخل وتصرّف على راحتك»، ثم اعتلت كومة أنقاض، وأضافت مشيرة بيدها: «هنا كنا نستقبل الضيوف.. وهنا كنا نفرش وننام». لا أدري.. اقشعر بدني، وهنّ يتحدثن بهدوء، ودون أي ميلو درامية، عن بيوتهن التي حوّلتها قذائف المدفعية إلى أنقاض. أحسست أنهنّ ينبثقن من حكمة شعبية موغلة في القدم، أو من تاريخ خطير وفاجع. ببضع كلمات وإشارات رمزية قدَّمن لي سفر القضية الفلسطينية كاملاً.

إن المرأة أكثر ارتباطاً بكل ما هو حيّ وملموس. وهي تجد في عدم التوازن الذي تخلقه الثورة، توازناً وجودياً أعمق. لهذا أقول إنها أكثر ثورية من الرجل.

* آخر مرة زرت فيها الأردن كدت أسجن. عند الحدود الأردنية ـ السورية، استدعاني ضابط الأمن الأردني إلى مكتبه، وبدأ يستجوبني. لماذا جئت إلى الأردن. وبمن اتصلت، وما هي علاقتي بالفلسطينيين.. وفي النهاية

سألني: «ما رأيك بالنظام الأردني؟». أجبته: «سأردّ عليك السؤال، وأرجو أن تصدقني الجواب». عندئذ تهلهلت ملامحه، وأخذ ينشج باكياً.

* وصلت إلى بيروت. كان ينتظرني في المطار داوود تلحمي ومعه أحد المسؤولين. ركبنا سيارة، وذهبنا إلى بيت هذا المسؤول. أثناء السهرة قادنا النقاش إلى موضوع حرية المرأة. أينبغي أن تعطى حرية كاملة، أم أن شروطها البيولوجية والتاريخية لاتسمح إلاّ بحرية جزئية. كان المسؤول يدافع بحماسة عن الرأي الثاني. وكانت زوجته تجلس معنا. إلاّ أنها لم تفه بكلمة، ولم يسألها أحد رأيها. تدخّلت في الحديث، وطلبت من داوود أن يترجم كلامي حرفياً. قلت: «أنا شاذّ جنسياً، ولا أحبّ النساء، لكني أتساءل أليس غريباً وشاذاً أن نناقش مصير المرأة، ونقرّر نوع وكمية الحرية التي ينبغي أن تُعطى لها، ومعنا امرأة لم يحاول أحد أن يسألها رأيها في هذا الموضوع؟»

يا للفضيحة! انزعج المسؤول، وتقنّع وجهه بالعبوس. بعد تلك السهرة لم يحاول أو لم يشأ أن يلتقي بي.

* ذات مساء. وفي قاعدة للفدائيين، اندفع أحد الرفاق يغنّي، ثم انضمّ إليه الآخرون. آه.. أذكر جيداً. كان غناء مفعماً بالحرارة والقوة بين كل الأغاني والأناشيد التي سمعت تسجيلاتها، لم يكن هناك ما يضاهي غناءهم. بعد أن انتهوا سألتهم ماذا كانوا يغنّون؟ فضحكوا، وأجابوني.. «إنها أغنية مرتجلة.. هنا في القاعدة تعوّدنا أن نرتجل الأغاني».. أتعلم.. تلك الأغنية المرتجلة هي الإبداع الحقيقي. إنها تكنس بأصالتها كل ذلك الفنّ المتكلّف الذي يدّعي أنه فن المقاومة. القواعد تجيش بالصحّة والإبداع. أما حين تصعد السلالم، وتدخل المكاتب، فإن نبض الثورة يخفت، وشرايينها تتكلّس.

* كتبت مقالاً لمجلة «شؤون فلسطينية»، لكنهم توجّسوا منه. هناك فقرات تمس الدين. لا.. لم أهاجم الدين؛ بل حاولت أن أبيّن كيف يكون الدين عاملاً معوقاً للثورة والتغيير. هنا أيضاً يكمن تناقض كبير. لا أفهم كيف تفسّر ذلك! ها هم رجال يريدون تغيير أسس مجتمع قائم. لكنهم في الوقت نفسه

يتجنّبون مسَّ الدين. ألا ترى في ذلك تناقضاً لا يفهم! بعد جدل طويل، قبلت أن يحذفوا من المقال ما يشاؤون. وبالفعل فقد اقتطعوا منه عدة فقرات.

* * *

- ٣ -

عام ١٩٦٤، وفي الحديث الصحفي الوحيد الذي قبل جينيه أن يعطيه، طرحت عليه مجلة «بلاي بوي» هذا السؤال: «- إلى أين تقود حياتك؟..» فأجاب: «- إلى النسيان. إن معظم نشاطاتنا تتصف بالإبهام والبلادة اللذين يميزان حالة المتشرّد. ومن النادر أن نبذل جهداً واعياً كي نتجاوز حالة البلادة تلك. أما أنا، فأتجاوزها بالكتابة».

آنذاك، كان قد تخطى، ولو جزئياً، «المحنة» التي سبّبتها له دراسة سارتر العملاقة «القديس جينيه، ممثلاً وشهيداً». فبعد ظهور هذا الكتاب الذي نبش أخفى خفاياه، وسمّره عارياً تحت أضواء فوسفورية باردة، صمت جينيه، وتملّكه يقين بأنه لن يستطيع الكتابة بعد ذلك أبداً. ويصف جان كوكتو أطروحة سارتر بعبارات لاتخفي نفوره، وقلقه على مستقبل جينيه الأدبي. «خلال خمسمائة وثلاث وسبعين صفحة، يشق سارتر، الذي كمّم وجهه، وارتدى ثياب الجرّاح البيضاء، جينيه المخدَّر الممدَّد على طاولة العمليات. إنه يفكّ الجهاز. يعيد تركيبه. ثم يخيط الشق. وها هو جينيه يتنفّس حرّاً. لن يتألم حين يصحو من البنج، ولكن عندما يغادر طاولة العمليات فإن جينيه آخر يظل على الطاولة وينهض بدوره. على واحد منهما أن يتطابق مع الآخر، أو أن يهرب». ولم يكن الصمت الذي امتدّ أكثر من ست سنوات إلاّ هذا الهرب الذي توقّعه كوكتو. أما جينيه نفسه فيعلّق على كتاب سارتر قائلاً: «في كل كتبي كنت أتعرّى، وفي الوقت نفسه كنت أتنكر بالكلمات، بالخيارات، بالوضعيات، وبمشاهد السحر. كنت أرتّب أموري بحيث لا أؤذي نفسي كثيراً. أما مع سارتر فقد عُريت دون أي لطف (...) أمضيت زمناً حتى استرددت عافيتي. تقريباً كنت غير قادر على مواصلة الكتابة. إن كتاب سارتر خلق - في داخلي - فراغاً سمح بنوع من التلف النفسي. وهذا التلف هو الذي أتاح لي التأملات التي قادتني إلى مسرحي».

حاولت مراراً أن أستدرجه للحديث عن كتاب سارتر وهذه الأزمة، لكنه كان يتملّص مغيّراً مجرى الحديث. مرة وجم بضع لحظات ثم قال:

ـ ولكن سارتر انتهى منذ عشرين عاماً. غرق في لعبة الشمولية، وضيَّعته رغبته الشبقة في أن يصبح كاتباً «شاملاً» وعالمياً. قبل أيام زرتهما، هو وسيمون دي بوفوار. حدثتني سيمون أن سارتر شرب سبع عشرة كأساً من الويسكي، وأنه أعلن في نهاية السهرة «أنه الله». أتدري ماذا كان تعقيب سارتر؟ قال لي: «فعلاً لقد اعتقدت أني الله. وليست هذه هي المرة الوحيدة التي يسيطر فيها عليّ مثل هذا الاعتقاد».

وبدءاً من هذه الحكاية كنا ننتقل إلى موقف سارتر المتردد إزاء القضية الفلسطينية، والعداء المخزي الذي تظهره سيمون دي بوفوار للعرب. ويمتدّ الحديث بعيداً عن دراسة سارتر، وأزمة الصمت التي تلته.

أكان الجرح هشّ الالتئام، ويخشى أن ينكأه الحديث؟ ربما.. إلاّ أني سأجازف وأقول إن مسألة التوقف عن الكتابة رغم اعتراف جينيه بالتلف النفسي الذي سبّبه كتاب سارتر، تجد جذورها العميقة في التناقض الداخلي الذي أشرت إليه في المقطع الأول. النوسان بين الرفض ـ الكلمة، والرفض ـ الفعل. ويبدو أن جينيه سيظل يتمزّق حتى مماته، لأنه لم يواجه أبداً إمكانية أن يمدّ جسراً بين هذين المستويين من الرفض. بالنسبة له، الكلمة والفعالية مجالان متنافران يمكن أن يتناوب المرء بينهما، ولكن يستحيل أن يدمجهما في سياق واحد. وهذا وثيق الصلة بمفهومه الخاص عن الكتابة. فالكتابة ليست لها أية وظيفة اجتماعية أو سياسية، وهي في كل الأحوال ليست فعالية يمكن أن تؤثر في الواقع، وتفعل في التاريخ.

(ـ يحار المرء فيما إذا كنت في مسرحيتك «الخادمات» تدافع عن الخدم ضد سادتهم، وفيما إذا كنت تقف في مسرحية «الزنوج» إلى جانب السود في صراعهم مع البيض أو العكس؟ ما أحسسناه هو الشعور بالضيق.

ـ أردت فقط أن أكتب مسرحيات، وأن أبلور انفعالاً مسرحياً ودرامياً. فإذا كانت مسرحياتي تخدم السود فإذن ذلك لايهمني. وعلى أي حال فإني لا أظن ذلك. أعتقد أن الفعل، والصراع المباشر ضد الاستعمار يخدمان السود أكثر مما

تخدمهم سهرة مسرحية. كذلك أعتقد أن نقابة خدم البيوت تفيد الخادمات أكثر مما تفيدهم مسرحية (....) يجوز أني كتبت هذه المسرحيات ضد ذاتي. يجوز أن أكون البيض، ورب العمل، وفرنسا في مسرحية «الحواجز» وأني حاولت الكشف عما هو غبّي في هذه الصفات.. لكن وظيفة ـ العمل الأدبي ـ لا تهمّني).

ولهذا فإن جينيه ينوس بين أن يقاتل مع الفلسطينيين والفهود السود، أو أن يكتب. أما أن يساوق بين النشاطين فذلك متعذّر. ومن هنا فإن الكتابة عند جينيه تظل مشروعاً قلقاً وممزقاً بالانقطاعات.

لقد أجاب مجلة بلاي بوي عام ١٩٦٤ بأنه يتجاوز البلادة اليومية بالكتابة. ولكنه عملياً لم ينشر منذ عام ١٩٦١ حين ظهرت آخر مسرحياته «الحواجز»، سوى بضع مقالات صغيرة، وملاحظات عن كيفية تقديم مسرحياته، فهل هي أزمة أخرى، أم أنه توقف عن الكتابة؟ كنا في أواسط السبعينات. وكان السؤال يلحّ عليّ كلّما التقيته.

* * *

أخذنا نتحدث عن الحلاج، وكان لايملّ ذكره.

ـ كل متاعي حقيبة صغيرة فيها بعض الملابس الضرورية، وأوراق، وترجمة «ماسينيون» لطواسين الحلاج. (وأضيف إليها بعد ذلك ألف ليلة وليلة بالعربية ـ طبعة بولاق ـ أهديتها له فتلقاها كأنها كنز، وصارت جزءاً ثميناً من متاعه القليل). إني لا أشبع من قراءته. وبعض المقاطع أجرّب قراءتها بالعربية.

سألت بدهشة: أتقرأ العربية؟

ابتسم وأجاب: ـ شوية.

أضاف: إني أحاول أن أتعلم العربية. آه كم يشغفني أن أقرأ الحلاج بلغته! (هزّ رأسه وبدا على وجهه الأسف) ولكن لا أعتقد أن ذلك سيتحقق. لقد تعمّقت اللغة الفرنسية كثيراً. وهذا ما يجعل تعلّم لغة أخرى عسيراً عليّ. من قبل حاولت أن أتعلّم اليونانية، ولكن لم أستطع أن أقطع شوطاً كبيراً.. والآن

أحاول تعلّم العربية، إلا أني أعرف أن فرنسيتي تقف حاجزاً بيني وبين أي لغة أخرى..

حديثه عن تعمّقه في اللغة الفرنسية وضّح في ذهني ملاحظة كانت مبهمة:

ـ على ذكر اللغة، أودّ أن أستفسر عن نقطة. هل أخطئ إذا قلت إنك تنقد اللغة وأنت تكتب بها؟

ـ هذا صحيح. وكل كاتب يجب أن يكون موقفه من اللغة نقدياً. (لم يشأ أن ينعطف به هذا الاستطراد بعيداً عن الحلاج.. أضاف فجأة) هل قرأت ترجمة ماسينيون للطواسين؟..

ـ لم أستطع قراءتها.

ـ إنها نص بديع، لكنها لاتغني عن الأصل. لاشك أن نصاً كنص الحلاج يفقد الكثير حين يترجم. لكن من الواضح أن الحلاج يدفن اللغة وهو يبدعها. إنه يدفن الدلالة المتداولة، ثم يحييها دلالة جديدة ومدهشة.

ـ هذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على النصوص المتصوفة بعامة.

وكانت هذه العبارة بداية لحديث عن التصوّف يتوهج بالحرارة والإعجاب. أخذ يتحدث عن اللغة الشفافة، وأنساق الرموز، والاستعارات التي تدمج المتصوّف بلا نهائية الكون، والماوراء.. حاول أن يحلّل دلالة الوجد، وعشق الهو ـ الذكر، وهذا الفضاء السري من الشعر والسحر والشبق المتأجج.

عقبت بعد أن فرغ من كلامه:

ـ هل أقول إنك تبحث في التجربة الصوفية عن ملاذ، وإنك تكتشف عند المتصوفين القرابة الروحية التي افتقدتها طوال حياة من النفي والفضيحة؟

ـ التجربة الصوفية غنية جداً. ولا أخفي اهتمامي بها.

ـ ما عنيته أبعد من ذلك. يبدو لي أن اهتمامك بالصوفيين وآثارهم يضمر بحثاً عن ملاذ روحي، ويتوخّى استعادة دينية مفقودة.

ـ احتضن ذقنه براحة يده اليمنى، وغاب في تأمّل طويل. حين تكلم بدا وكأنه حسم تردداً مربكاً:

ـ سأخبرك شيئاً لايعرفه إلاّ نفر قليل من الأصدقاء. إني أكتب عمل عمري. يبدأ الكتاب من رحلة إلى اليابان. عندما اجتازت الطائرة القطب الشمالي، وانحدرت متجهة نحو اليابان، تأجّجت مشاعري، وأحسست أني أدخل إلى عالم جديد. كنت أغتسل متخلِّصاً من تراكمات الديانة والثقافة (اليهو- مسيحية). طبعاً لم تكن هذه التراكمات صلبة، ولذا انجرفت بسهولة كقشور من الوسخ السطحي. من هذه التجربة أبدأ كتابي. لكن صيغة العمل مركّبة ومعقّدة. هناك نص مركزي متتابع، وحوله متون تتضمن نصوصاً أخرى تتقاطع مع النص المركزي، أو تتوازى معه، إنها تأملات وشروح يتكامل بها النص المركزي، وتغني امتداده ودلالاته (بعد فترة أطلعني على البروفات التي حملها من دار غاليمار. هو الذي يصحّح تجارب الصف، لاحرصاً على دقة التصحيح فقط، وإنما لأنه يرفض أن يطلع أحد على كتابه. قطع الورق كبير. وطريقة الإخراج تذكر بالطريقة المتبعة في طريقة «تفسير الجلالين»، ففي وسط الصفحة وضمن إطار مستطيل ثمة نص، وحول المستطيل نصوص أخرى صفّت بحرف مختلف)(*).. إن الغاية الأساسية التي أتوخّاها من هذا الكتاب هي نقد الديانة «اليهو- مسيحية» ورفضها. وفي السياق أتحدث عن تجارب الشعوب الأخرى، والثراء الذي يمكن أن يكتشفه المرء في استجاباتها الروحية والسلوكية. كذلك ثمة فصول عديدة عن الفلسطينيين، والفهود السود، وحركات التمرّد التي تهز وتخلخل العالم اليهو- مسيحي. إني أجد متعة كبيرة في كتابة هذا العمل. إنها متعة ذاتية. ولهذا أريد أن يعمّني الصمت وألاّ يتداول أحد اسمي، حتى أنتهي من هذا الكتاب.

ـ ومتى يمكن أن تفرغ منه؟

(*) يحيرني أن هذا الكتاب الذي رأيت «بروفاته» لم يظهر بعد وفاته. وظهر بدلاً عنه «الأسير العاشق». هل عدّل مشروعه فيما بعد ودمجه في الكتاب الذي ظهر بعد وفاته! أم أتلفه؟.. لا أدري.

انسدلت على وجهه غلالة من أسى شفاف.

ـ لن أنتهي منه قبل موتي، أعتقد أنه سيظل ناقصاً. وعلى كلٍّ لايهمني الأمر. فأنا أكتب من أجل متعتي الشخصية.. منذ فترة سألني غاليمار الأب: ألن أقرأ كتابك قبل وفاتي؟.. فأجبته: لاأظن. إلا إذا حاباني الموت، واصطحبني قبلك.

تأمّلت شيخوخته الوديعة، وأثقلني حزن خانق.

* * *

فاصل صغير:

روى لي، وكنا نتحدث عن كتابه، هذه الأسطورة الفارسية القديمة:

«ـ كان في بلاد فارس ملك، له ولد سيرث العرش بعده. وحين وافت الملك المنية، وتأهّب الغلام وسط الحزن والحيرة للجلوس على عرش أبيه، جاءه ملاك وسأله:

ـ هل تعرف هذه البلاد التي ستحكمها؟

أجاب الغلام مذهولاً:

ـ لا.. لا أعرفها جيداً. ولا أعرف كيف أمارس الحكم.

فابتسم الملاك وقال له:

ـ إذن تعال معي.

نهض الغلام ومضى مع الملاك الذي قاده إلى الجحيم.. وهناك بدأ يعرض عليه صنوف العذاب التي يمتحن بها الناس.

بدأ الشاب يرتعش، وسأل خائفاً:

ـ ولكن من هؤلاء؟.. وكيف يتحمّلون هذا العذاب كله؟..

فأجاب الملاك:

ـ إنك الآن ترى شعبك. هذا هو حال الناس الذين ستكون ملكاً عليهم.
سأل الشاب وهو يحسّ بالهول:
ـ وكيف يمكن أن أخلّص شعبي من هذا الشقاء كله؟..
قال له الملاك:
ـ السبيل الوحيد هو أن تتحمّل وحدك كل هذه العذابات.
تردّد الغلام قليلاً ثم قبِل أن يتحمّل كل الآلام وحده. عندئذٍ رحل الشقاء عن بلاد فارس، وعاش الناس في عهد ملكهم الجديد عيش رغد وفرح».
بعد أن أنهى قص الحكاية سألني:
ـ بمن يذكّرك الغلام؟
ـ لا أدري.. ولكن القصة تبدو مألوفة بالنسبة لي.
قال:
ـ ألا ترى أن الغلام هو صيغة مسيح؟ إن الأسطورة الفارسية تصوغ المسيح، قبل المسيحية بقرون!!

* * *

ـ ٤ ـ

(كتب جينيه في مقال عن الفنان جياكوميتي عنوانه «مشغل ألبرتو جياكوميتي» هذه الفقرات:

«لايعمل جياكوميتي من أجل معاصريه، كما لايعمل للأجيال القادمة. إنه يصنع تماثيل تذهل الأموات.

لا أفهم ما يسمونه في الفن مجدِّداً. أينبغي أن يكون العمل الفني مفهوماً لدى الأجيال القادمة؟ ولكن لماذا؟ وماذا يعني أن تفهمه؟ هل يعني أن تستخدمه؟ ولأي غرض؟ لا أرى الغرض. ولكن أرى ـ ولو على نحو غامض ـ أن كل عمل فني، إذا أراد تحقيق أكمل أبعاده، يجب أن يهبط، بصبر وتأن لامتناهيين، ومنذ بدء اختماره، عبر آلاف السنين، كي يعانق إن أمكن، الليل الأبدي المعمور بالموتى الذين سيتعرّفون على أنفسهم في هذا العمل.

لا.. لا.. العمل الفني ليس موجهاً إلى أجيال الأطفال. إنه موجّه إلى جمهور الموتى اللامتناهي. وهذا الجمهور هو الذي يقبله، أو يرفضه. ولكن هؤلاء الأموات الذين أتحدث عنهم ما كانوا أبداً أحياء. أوأنني نسيت. لقد كانوا أحياء لدرجة أنني نسيت ذلك، وحياتهم لم تكن لها أية وظيفة إلا أن تقودهم إلى هذا الشاطئ الهادئ، حيث ينتظرون إشارة ـ تأتي من عالمنا ـ ويتعرّفونها»).

قرب محطة ليون للقطارات، دخلنا مطعماً لنتناول الغداء. سيسافر جينيه بعد الظهر. لافائدة من سؤاله إلى أين؟ ومتى يعود؟ فالسؤال سيظل مبتوراً بلا جواب. قاعة المطعم واسعة ونظيفة، لايحس المرء فيها أنه محشور. النادل شديد التهذيب، يحيطنا برعاية إيقاعية شبيهة بدقات الساعة، وضع أمام جينيه طبقه المعهود «ستيك تارتار»، لحمة مدقوقة وبيضة نيّئة وكثير من البهارات.

ووضع أمامي قطعة الستيك المشوية جيداً. بدأ جينيه يعجن اللحم والبيض بالتوابل، وصببت كأسين من النبيذ.

قبل أن ندخل المطعم، كنت أخبره عن العمل المسرحي الذي أحضر تدريباته مع أنطوان فيتيز..

ـ اسم العرض «المعجزات»، لقد أخذ «فيتيز» إنجيل يوحنا، وبعض مقاطع من سفر الرؤيا، لم يغيّر شيئاً في النص. سيقدّم الإنجيل حرفياً. لكنه يحاول عبر التقطيع وأداء الممثلين أن يقوض ما هو مقدّس، وأن ينفي المتعالي. لديه التماعات باهرة في نقض النص عبر الأداء. وأعتقد أن العرض سيكون مثيراً وجديداً.

سألني لامبالياً:

ـ ما اسمه؟..

ـ أنطوان فيتيز. ألا تعرفه؟

ـ لا.. لم أسمع به.

لم أستغرب، فأنا أعرف أنه لايبالي بمتابعة الحركة الفنية والأدبية الراهنة. قلت وأنا أعلم أنه لن يهتم:

ـ يعتبر فيتيز الآن من أهم المخرجين المعاصرين في فرنسا. إن بول تيفينان

مهتمة جداً بأعماله، وهي التي عرّفتني عليه. قالت لي إن إخراجه للأم شجاعة كان أهم عمل خلال الموسم الماضي. (ثم أضفت مبتسماً).. وهو أيضاً شيوعي.

عيناه رغم حضورهما الحاد يتناوبهما الغياب والالتماع في مجرى من التأمّل المتواصل.. غامت نظرته لحظات، ثم التمعت، وهو يقول:

ـ الشيوعي لايمكن أن يكون فناناً.

مع جينيه لايمكن أن يتجاوز المرء أحكامه بأن يردها إلى أكوام الأفكار الجاهزة، والدعايات السطحية. بدا التردّد على وجهي، فتابع يشرح فكرته.

ـ إن الفنان يبتدع أو يخلق «الثورة» في الزمن المطلق. وثورته تمتد دائماً أبعد مما هو متحقق في الواقع.

سألني إن كنت أحمل قلماً. ناولته القلم، فرسم على ورقة المائدة صورة توضيحية ثم استأنف الحديث:

ـ عام ١٩١٧ نجحت ثورة أكتوبر. ولنفرض أن هذه الثورة تتطور إلى ثورة شيوعية كاملة، وفقاً لقانون زمني معيّن، وأن هذه الثورة ستتحقق عام ١٩٩٠ . هذا القانون الزمني لايمكن أن يجد نفسه في تناقض مع الزمن السياسي، أي مع مجموعة النظم والأوضاع القائمة. الفنان الحقيقي هو الذي استطاع أن يخلق أو يتصور سنة ١٨٥٠ ثورة ١٩١٧، وهو الذي يتصوّر ويستشرف منذ عام ١٩١٧ ثورة ١٩٩٠ وما يتجاوزها. فيما عدا ذلك فهو لايعدو صوتاً باهتاً يتساوق مع حركة الآلة السياسية اليومية.

تأملت طويلاً اللوحة التخطيطية التي رسمها. رغم الترابط الذي قدّم به فكرته فإن التناقض فيها بيّن. قلت:

ـ ربما لم أفهم جيداً ما ترمي إليه. أنا متفق معك على أن الزمن الفني ينبغي أن يتجاوز الزمن السياسي. ولكن لا أعرف ما هي الضرورة التي تحتم أن يكون الكاتب الشيوعي هو كاتب الزمن السياسي. إن الفنان الذي خلق في عام ١٨٥٠ ثورة ١٩١٩ هو في العمق فنان شيوعي.. ومن أبدع ويبدع منذ

عام ١٩١٧ ثورة ١٩٩٠ هو الفنان الشيوعي لا سواه ما دام الأمر يتعلق بثورة شيوعية. قل لي إذا وجد الآن شيوعي يخطط بالحلم والرؤية لثورة ١٩٩٠ وما يتجاوزها، ألا يكون فنانا؟..

ـ طبعاً يكون فناناً، ولكن هل يمكن أن يوجد؟ لو وجد فسيصطدم مباشرة مع النظام أو الحزب، مهما كان أفق النظام أو الحزب رحباً.

الآن وضعت المسألة على مستوى آخر. إنه هذا المستوى السجالي الدائم حول حرية الإبداع في نطاق الحزب أو النظام الاشتراكي.. ولم يكن مثل هذا السجال ليغني النقاش لأن معظم المثقفين الغربيين، وحتى أكثرهم رفضاً وراديكالية، قد كوّنوا قناعات ثابتة، وتيبّسوا فيها. وحتى حين يحاول أحدهم أن ينفض هذه القناعات، فإن الإعلام جاهز لكي يفبرك، وبصورة دورية، فضيحة حول كاتب أو عالم، أو فنان.. مع هذا أردت أن أعرف إلى أين سيصل جينيه!

ـ هل تعتقد فعلاً أنه لايوجد شيوعي فنان؟ وأن شرط الكاتب الشيوعي هو أن يمّحي متطابقاً مع الزمن السياسي؟..

ـ هذا ما يحدث حتى الآن.. إما أن يتطابق، وإمّا أن يقهر.

فكّر قليلاً، ثم أضاف:

ـ هناك كاتب ضيّع وقته بشكل بائس هو بريشت. في الواقع ماذا فعل بريشت؟ إذا نحينا أوبرا القروش الثلاثة، وهي عمله الفني الوحيد، فإنه لم يقل أي شيء جديد. كل ما تضمّنته مؤلفاته إنما هو تكرار لأفكار باتت معروفة وواضحة بعد ثورة أوكتوبر. أي أنه اجتر ما هو متحقق عملياً وفعلياً.. ومهمة الفنان الأصيل هي أن يتجاوز ما هو قائم.

ـ ولكن ينبغي ألّا تنسى كيف كان الوضع في بلاده وفي العالم حين كتب بريشت أعماله. صعود الفاشية، والحرب، والوضع العالمي الممزق. إن قيام نظام اشتراكي في روسيا لايعني أن ذلك قد حسم كل شيء بالنسبة للفنان. لن أتحدث الآن عن كشوفات بريشت الجمالية، وبحثه عن أشكال

فنية تتطابق مع المضامين الجديدة. وإنما سأسأل، وفي نطاق الأفكار بالذات، ألا تعتقد أن أدب بريشت هام ومفيد في كل البقاع التي لم تنفجر فيها الثورة بعد؟

صار صوته نزقاً:

ـ لا.. لأن محتوى مؤلفاته أصبح معروفاً، ولايضيف أي جديد.

(صمت لحظة، ثم أضاف بنزق أشد) إن بريشت يمثل العظيم الزائف، وقراءته ضياع وقت.

(إن عظمة بريشت الزائفة هي بالذات تفاؤله. وأفكار جينيه حول الأدب هي النتيجة المنطقية ليأسه العميق).

«مرة قلت له: أشعر أحياناً أن هذا المجتمع ـ وكنت أعني فرنسا ـ لابد أن ينفجر، وبصورة أعنف من كل الانفجارات السابقة. إن الأمور لا يمكن أن تستمر كما هي. فهزّ رأسه، وأجابني بما يشبه الشرود:

ـ ينفجر؟.. إنك تحلم. الأفق الوحيد أمام هذا المجتمع، وأوروبا بعامة، هو الانحلال ولكن لابد من أن ننتظر طويلاً.. لن يكون هناك انفجار أو ثورة، بل انحلال بطيء يتلازم مع نفاد الاحتياطي الذي نهبته وتنهبه أوروبا من العالم الثالث».

إن فكرة الانحلال هذه هي التي، تسد أمام جينيه كل أفق تاريخي، وهي التي تفرغ الكتابة من كل فعالية إيجابية، بل وتقيم بينهما تعارضاً كما رأينا في مقطع سابق..

ورغم أن جينيه ينفي أن يكون في أدبه أي همٍّ اجتماعي أو سياسي، إلا أن دراسة تحليلية عميقة لهذا الأدب، تكشف أن هذا الهم يشكل أرضية أعماله الأساسية، ولكن من خلال رؤية يائسة. ولقد درس لوسيان غولدمان مسرحيات جينيه، وكشف بنفاذ وعمق الأرضية الفكرية والسياسية التي تنهض عليها هذه المسرحيات. إن غولدمان لم يكشف فقط أن هذه الأعمال هي نتاج اجتماعي ولايمكن فهمها إلا بدءاً من الواقع التاريخي، بل وجد

أيضاً أن تحليل هذه الأعمال يلقي ضوءاً ساطعاً على الحالة النفسية والذهنية لشريحة واسعة من اليسار الفرنسي. يقول، والترجمة ليست حرفية، «إن مسرحيات جينيه هي في الواقع ثمرة الالتقاء بين (لا) الشاعر تحت البروليتاري الجذرية، الذي لايثور على المجتمع الراهن، كما يقول هو نفسه، لأنه ليست لديه أية مطالب يقدمها إلى هذا المجتمع، وبين الوعي المركّز بالتحديد على مثل هذه المطالب وعلى الصعوبة المتزايدة التي يواجهها العمال التقدميون والمثقفون الراديكاليون في فرض مطالبهم بالعمل الثوري».

ويرى غولدمان أن أهم عناصر البنية الفكرية والنفسية لشريحة كبيرة من اليسار الفرنسي، كما تكشفها مسرحيات جينيه هي:

١ ـ التأكيد على وجود تناقض جذري بين الطبقات.

٢ ـ الاعتراف باستحالة قهر الطبقة المسيطرة.

٣ ـ الغواية التي يشكلها نجاح طبقة التكنوقراط الجديدة.. إلخ..

ولأن رؤية الكاتب تصطدم باستحالة قهر الطبقة المسيطرة فإنها تنكفئ، مضيعة أفقها التاريخي ثم تلتف على نفسها في طقس شعري ـ ديني يكرس اليأس دائرياً. «ومسرحية الخادمات هي ديالكتيك اليأس بشكل ساكن» كما يقول غولدمان..

إن يأس جينيه، لاعدم وعيه التاريخي، فهو واع جداً كما رأينا، هو الذي يجعله لايرى في العمل الفني إلا جمالية شبه مجانية لاتبالي بالأحياء. وهو الذي يجعله يتناوب بين الكتابة والفعالية.. وهو في النهاية ما يملي عليه أن يرى في تفاؤل بريشت عظمة زائفة، ولاسيما أن بريشت، بمقاييس جينيه نفسه، قد تجاوزه بعيداً في استشفاف الثورة عبر الزمن الفني..).

بعد أن ناقشنا بريشت في بعض أعماله، وشرحت له أهمية مثل هذا الكاتب بالنسبة لنا سألته:

ـ من هم الذين تعتبرهم حقاً فنانين؟

ـ ليسوا كثيرين على أي حال.. لا أدري.. إذا حذفنا من الأدب الفرنسي

فيّون، وجرار دي نرفال، ورونسار، وبعض راسين، والأعمال الأولى لفلوبير، وبودلير فماذا يبقى؟.. إذا حذفنا هؤلاء، أعتقد أنه لايمكن الحديث بعدئذ عن أدب فرنسي.

ـ وبين المعاصرين؟

ـ مالارميه وبروست فقط.

كان الخيط الذي يجمع مختاراته واضحاً. لهذا حاولت أن أطرح قضية المعايير ونسبيتها. قلت له:

ـ إني أتساءل عمّا إذا كانت هناك معايير ثابتة وواحدة لتمييز الفن الأصيل؟.. ثم أليست المعايير السائدة الآن هي نتاج ثقافة واحدة بالذات. وأعني الثقافة الغربية. هذه الثقافة هي التي صنعت المعايير وفرضتها، وهي التي شكلت نمط التذوّق وعممته، حتى إننا، وفي مجتمعات متباينة جداً، نجد أنفسنا سجناء معاييرها ونمط تذوّقها.

ـ إصغ إليّ.. كل ثقافة تتضمن بالطبع معرفة الثقافة. إذا كنت لا أعرف القراءة فإني لا أستطيع الاتصال بما هو مكتوب مثلاً.. وإذا لم يتح لي أن أرى لوحة فإني لا أستطيع تذوّق الفن التشكيلي. ربما كانت الثقافة الأوروبية هي السائدة إلى عهد قريب، ولكن الثقافات الجديدة والحضارات الأخرى تكتسب أهميتها، وتسترد قيمتها فور اكتشافها. خذ مثلاً الحضارة الفرعونية، أو حضارات الشرق الأقصى.

ـ هذا صحيح. ولكن ما يحدد الأهمية التي تكتسبها هذه الحضارات هو المعايير النابعة من الثقافة الغربية. وهذه المعايير ما زالت تتكرّس حتى اكتسبت نوعاً من القدسية. إنها «طوطم» حقيقي تمجّده المدارس والجامعات وكل أجهزة الثقافة. هذا الطوطم تحوّل في النهاية معياراً، وموقفاً، ونمطاً في التذوق، سأعطيك مثلاً.. من يجرؤ على القول بأن «أوديسة» هوميروس رديئة؟ أنا لم أستطع رغم محاولات عديدة أن أتمها، كذلك لم أستمتع كثيراً بقراءة الإلياذة.

ـ بالنسبة للأوديسة، أشاطرك الرأي فهي مضجرة. أما الإلياذة فقد هزّتني حين قرأتها.

عدت ألحّ على النقطة ذاتها:

ـ ولكن هل وضحت مرماي؟ أتعتقد فعلاً أن هناك معايير ثابتة وواحدة؟ أنا أرى أن المسألة نسبية، وأننا أسرى قيم ثقافية غير مؤكدة إلا بقوة أوروبا السياسية. ترى هل تعتقد أن الصينيين يمكن أن يقرأوا بودلير كما يقرأه الفرنسيون؟

ـ لا أعرف بأية لغة سيقرأونه. بودلير لايترجم. والشعر بعامة لايترجم. إلاّ أني متأكد أن بعض أعمال موتسارت مثلاً تؤثر في أي إنسان، أينما كان، ومهما كانت درجة ثقافته.

ـ اعذرني فهذا غير صحيح. إنسان غير مدرّب على سماع الموسيقى الكلاسيكية لن يتذوّق موتسارت بالسهولة التي تتصورها. إني أفكر بفلّاحي قرانا. لو صادف أحدهم موتسارت وهو يفتل مؤشّر الراديو فلن يتوقف عنده لأنه لايتذوّقه. أنت نفسك أشرت منذ قليل إلى أن الثقافة تتضمن أيضاً معرفة الثقافة.. ومعرفة الثقافة هي حتى الآن، تمثّل الفنون والمعايير الأوروبية في مواجهة أي ثقافة كانت..

ـ طيّب.. إذاً ما الذي يجعل رجلاً أوروبياً مثلي يتذوّق ويتأثر بمعطيات حضارية مختلفة في شكلها وجوهرها؟ هل رويت لك ما حدث لي عندما زرت متحف الفاتيكان؟.. (أجبته بالنفي، فتابع..) اسمع إذن.. لقد دخلت المتحف. هناك طريقة معينة لرؤية الأعمال المرسومة على السقوف. تأخذ مرآة ممددة على عربة، وتتفرّج على الأعمال منعكسة في المرآة. بدا لي ذلك مضجراً. تجوّلت في المتحف بعدأن أعدت العربة. لا أهتم كثيراً بميكيل أنج، ولم يكن هناك فعلاً ما يثير الاهتمام. فجأة شعرت أن أحداً يحدق بي. هل ساورك هذا الشعور يوماً! أن تحس عينين تراقبانك، وتغوصان في أعماقك. إنه إحساس يقلق. نظرت.. فوجدت أمامي تمثالاً مصرياً لأوزيريس. العينان

المتأملتان الهادئتان. الوجه السخي والبسمة شبه الساخرة. الجلسة الوديعة التي تسترخي في تأمّل حالم ومقلق. كان التمثال من الجرانيت الوردي. المهم استغرقني التمثال، وبث في أعماقي هزة عنيفة من الانفعال. تحوّلت الزيارة لحظة باهرة، وأعود إلى الجرانيت الوردي. لقد عشت طفولتي في منطقة من الجرانيت. ولكن لم ألاحظ ذلك، ولم يلفت انتباهي وجود الجرانيت رغم أني أعيش وسطه. إلا أن التمثال جعل مادة الجرانيت فجأة واضحة ومرئية وملموسة. إنها موجودة. وهذا هو دور الفن، أن يجعل المادة مرئية، أو أن يجعلها واضحة كالبداهة. عندما خرجت من المتحف تساءلت: من هو الذي كان يراقبني، ويحدّق فيّ؟ هل تعرف ماذا اكتشفت؟ لاريب أنه ذلك النحّات الذي عاش منذ آلاف السنين، والذي أبدع هذا التمثال الذي أخفي في إحدى المقابر الملكية لكي يأتي فيما بعد إنسان ما، يراه، ويلتقيان في لحظة عميقة وخاصة. كأن آلاف السنين تتقلّص لتصبح خطوة قصيرة تفصل بين فنان ومتفرّج، أو مسافة ضيّقة هي المساحة النابضة بين عيون تترامق.

.. بعدئذٍ استطرد يتحدث عن بعض اللحظات المشابهة التي عاشها أمام أعمال أنتجتها حضارات متباينة، وفي عصور متباعدة، متحف في اليابان، جامع تاج محل في الهند، البتراء، الأهرام.

- زرت مصر أواخر عام ١٩٦٧. نزلت في فندق سميراميس. كانت القاهرة بعد الحرب خالية من السوّاح. ركبت تاكسي وذهبت إلى الأهرام. عرفت أن السائق يخطئ الطريق. فتحت الخريطة وأشرت إلى الطريق الصحيح فاكتشفت أنه أمّيّ وأنه لايعرف كيف يقرأ الخريطة، لحظتها فهمت أحد أسباب هزيمة حزيران. المهم وصلنا إلى هرم خوفو.

- ماذا أحسست وأنت واقف أمام الهرم؟..

- لأدري.. لايمكن التعبير عن هذا الإحساس إلا بالشعر. أو بعمل يحاول أن يكون على مستوى روعة الأهرام ذاتها.. لا أدري، هزّتني هذه العظمة التي تسترخي هادئة مثل راقصة خيالية.

قال هذه العبارات، وصمت مستغرقاً فيما يشبه الحلم الفني. بعد قليل حاولت أن أربط دورة النقاش:

ـ إذا أردنا أن نعود إلى بداية نقاشنا عن المعايير الثابتة فإني أتساءل ماذا كانت تمثل الأهرام بالنسبة لنا قبل حملة نابليون، واكتشاف حجر رشيد وفك رموز الهيروغليفية؟ ألم نكتشفها ونتعلّم رؤيتها بالمنظار الأوروبي.! ومصري لايعرف المنظار الأوروبي لا أعتقد أنه يراها كما رأيتها أنت.

ـ ولكن هل كانت مصادفة أن تعتبر الأهرام منذ القديم واحدة من عجائب العالم؟ هناك أعمال فنية لايمكن إلا أن تترك أثراً كهبة الريح المباغتة على كل إنسان. لا.. ليس الأمر خاصاً بي. هناك قيم جوهرية وثابتة هي التي تحدد أهمية كل عمل فني واستمراريته. هذه القيم هي التي أسمّيها قيم «الشمولية».

نظر إليّ بعمق، وأخذت أفكاره تتتابع بحيوية وتركيز:

ـ سأقول لك شيئاً. إن الحديث في هذا العصر عن الفروق بين الشعوب وحضاراتها وقبول هذه الفروق، وهنا في فرنسا مثقّفون جادّون ويساريون يتبنون هذا القول ويدعمونه، ما هو في النهاية إلا حيلة أوروبية للحفاظ على تفوّقها وإبقاء الشعوب الأخرى في حالة مزرية. إن أوروبا التي بدأت تشعر أن سيطرتها مهدّدة، أخذت تلجأ إلى الحيل. فهي تقول للشعوب المضطهدة، وأحياناً على لسان مثقّفيها الكبار.. نحن نقبل أن يكون لكل شعب هوية خاصة به، وحضارة متميّزة، ووجود مستقل. باختصار إننا نقبل أن يكون كل شعب كياناً مختلفاً ومستقلاً يتغذّى من نمط إنتاجه وثقافته المحلية، ولكن بالمقابل لابد أن تقبل هذه الشعوب أن تكون أوروبا مختلفة عنها أيضاً. فإذا كانت أوروبا غنية، وصناعية ومرفهة، فإن من الطبيعي أن تقبلوها كذلك، وأن توافقوا على صورة وجودها تلك. إذا قبلت اختلافك عني، فعليك أن تقبل اختلافي عنك، وبالتالي أن تقبل مجموعة الأوضاع التي تنظم علاقاتنا بصورة رابحة للأوروبيين. ذكرت النسبية مراراً في حديثك عن المعايير، وأنا أفكّر أحياناً، إذا ما نحينا من النسبية جانبها العلمي الرياضي، ألا يمكن أن تعتبر إحدى الحيل البارعة التي اخترعها الغرب المهدَّد بسيطرته، كي يحافظ على

مكاسبه وسيطرته على العالم؟ إني لا أؤكد ذلك، ولكنها فكرة تستحق التأمّل والتمحيص.

فاتني أن أذكر كيف جرّنا الحديث عن الفروق، والشك بوجود معايير واحدة وثابتة إلى تأكيد جينيه بأن «الإنسان» واحد كما كان، وكما هو، وكما سيكون. إلا أن هذه الفكرة ترتبط بنقاش آخر في الشمولية والجوهر الإنساني الثابت، وهو موضوع مقطع مستقل.

خرجنا من المطعم، وأنا أفكر مذهولاً بعبارته عن «النسبية» كحيلة عليا يلجأ إليها الغرب لكي يحافظ على سيطرته. في الطريق اشتريت جريدة اللوموند، واتّجهنا نحو محطة القطار لأن موعد سفر جينيه قد أزف.. ألقيت نظرة على عناوين اللوموند، وضحكت. سألني:

ـ لماذا تضحك؟

قلت له: ـ إن نيكسون سيزور القاهرة..

عقب جينيه بأسى:

ـ سيظل تاريخكم نزيفاً من الشقاء والدم، حتى ينضب نزيف البترول.

«نشرت فقرات من هذا النص عام ١٩٧٦
ثم نشر كاملاً في الكرمل العدد الخامس ١٩٨٢».

فضيحة الحواجز ـ «البرافانات»(*)

تجمهر أمام مسرح الأوديون بضع مئات من المراهقين، وبقايا هزائم الجيش الفرنسي في الهند الصينية والجزائر (المحاربين القدماء)، وراحوا يصخبون بكل ما تختزن هياكلهم من حقد وسوقية، شاتمين، وهاتفين ـ جوهرياً ـ ضد الفن والكلمة. ومن نافذة في الدور الأول بالمسرح، بدا «جان جينيه» بوجهه الذي يسحُّ منه حزن عميق، يرمق المشهد صامتاً، وعيناه تفيضان اكتئاباً ونداوة غامضة.. تلك صورة محتشدة بالمعاني. الكاتب يعيش انتصاره.! ولئن كانت كل الكلمات تطمح إلى هزّ بلادة الإنسان.. إلى قلقلة سكونه، وطمأنينته الزائفة في عالم يغصّ بالشرور والعذاب، فإن صوت جينيه يريد أن يمضي إلى أبعد وأعمق.. يريد أن يجرح ويكوي متخطياً كل الاعتبارات، ومخلصاً فقط لخطوط رؤيته القاتمة، التي تحفر في ذهنه أثلاماً غائرة، وترخي على عينيه ظلالها. وها هي الجراح تخور.. وتصرخ في الساحة الوسيعة التي تطل عليها واجهة الأوديون، وصمت جينيه الحاشد. ولم يهدئ الصراخ الأبح غضب الجراح، فانهالوا على الواجهة بما يحملونه من بيض وبندورة وحجارة وسط هبّة من الهياج المسعور والذاهل.. كانوا عراة. مزّق جينيه كل أقنعتهم فاندفعوا يحاولون الانتقام بأشد الأساليب بدائية وابتذالاً، طارحين من جديد ولمرة ثانية خلال شهرين، قضية «حرية التعبير» في فرنسا.

(*) أعتقد أن كلمة الحواجز أو السواتر لا تترجم بدقة الكلمة الأجنبية «Les Paravents»، وربما كان الأفضل استخدام الكلمة الفرنسية ذاتها، «البرافانات».

المرة الأولى، أثار القضية منع فيلم جاك ريفيت «سوزان سيمونين.. راهبة ديدرو». ومع تقديم مسرحية جان جينيه «الحواجز»، بعد خمس سنوات من صدورها، في مسرح فرنسا «الأوديون» تظهر القضية مرة أخرى وبصورة أعنف.

ويقول الفرنسي هذه الأيام، وهو يضحك بمرارة: «نعم.. نحن أحرار. ولكن لكي نقدِّم في باريس مسرحية لجينيه، ينبغي إذن أن نبني مسرحاً غير قابل للاحتراق، وأن نفتِّش كل المتفرِّجين قبل دخولهم إلى الصالة، كي نطمئن إلى أنهم لايملأون جيوبهم بالبيض والبندورة وقنابل الدخان. ثم فوق ذلك كله يجب أن نحشد نصف شرطة المدينة حول المسرح، وفي الأروقة بل وبين صفوف المتفرّجين.. انظر كم هي حرّية سهلة هذه التي نتمتع بها!».

وبالفعل، كانت كل العروض، باستثناء الأيام الأولى من بدء تقديم المسرحية، حافلة بألوان من الشغب جعلت مهمة العاملين في المسرحية مشحونة بالتوتر، والتوقعات الخطيرة، وحفزتهم إلى بذل أعمق ألوان الإخلاص لمجابهة هذا التحدي الغوغائي لكل قيم الفن وتقاليده. كانت الكراسي تنهال عليهم من أعلى المسرح. في مرات جرح بعضهم.. وفي مرات اضطروا إلى التوقف وإسدال الستار الحديدي. لكنهم دائماً.. كانوا يعودون بعد فترة قصيرةإلى المسرح، ليتمّوا المغامرة الفنية التي بدأوها، يشجعهم تصفيق المتفرّجين، وحماستهم في إبعاد عناصر الشغب... وقد وقف جان لوي بارو - مدير المسرح - في إحدى الأمسيات، ليقاطع الضوضاء وصراخ المهانين والهتافات المعادية، قائلاً: «باسم الحرية الإنسانية أسألكم الهدوء. إذا كان البعض لايحتمل هذه المسرحية فإني أطلب منه الخروج. إن العرض سيستمر حتى نهايته».

وبعد لحظات، عاد الممثلون إلى المسرح حاملين حواجزهم، وكلماتهم العارية الحادة.. أما في آخر أمسية قدمت فيها «الحواجز» فقد انفجر الجنون متطرّفاً. هؤلاء الذي تسمّيهم الأوساط الفكرية الآن «الفاشستيين الصغار»

يريدون أن يمضوا في تحقير «الحرية» إلى أبعد مدى يطوله التعصّب والإرهاب. ولهذا لم يكتفوا بالعويل، ومقاطعة الممثلين، وإلقاء الكراسي على المسرح كما فعلوا مراراً، بل رموا على الصفوف الأولى قنابل دخان بث انفجارها الرعب في أوصال المتفرجين، وأحدث هرجاً وفوضى شديدين. ثم حاولوا بعد ذلك إحراق المسرح بكليته. وقد شبّت النيران في بعض الأروقة، وكاد مسرح الأوديون يتعرّض لكارثة حقيقية لولا مبادرة الشرطة والمتفرّجين إلى إخماد النار.. واكتملت بذلك ملامح المحنة التي تعرّضت لها حرية الفكر في فرنسا خلال الشهر الماضي.

ومن المدهش أن بعض الذين يشتغلون بالكتابة، ويتوقع المرء منهم ولو نفاقاً أن يستنكروا هذا السلوك الإرهابي في الاعتراض على مسرحية جينيه، راحوا يحرضون على العنف ويباركونه، بل ويستعدون السلطات على مدير مسرح الأوديون والعاملين فيه، كما فعل الناقد الفني لجريدة «الفيجارو» جان جاك غوتييه. وبعد أن بدأت شخصيات جينيه تتكلم على المسرح نسي هؤلاء طقوس القداسة التي يغلّفون بها الحرية.. نسوا المنطلقات التي يتمترسون خلفها حين يتعلق الأمر ببرهنة إيديولوجية نظرية. كما تجاهلوا أيضاً كل المقالات الطافحة بالعبارات الرنانة التي دبجوها انتصاراً «لكاتب يحاكم» في البلاد التوتاليتارية.. وألقوا بأنفسهم مع «الشغب» كاشفين حقيقة اللعبة المزدوجة التي يمارسونها. ليست الصوفية التي ينافحون بها عن الحرية إذن إلا قناعاً في كرنفال الجدل والمناظرات. وحين تثير الأحداث، على حين غفلة، ريحاً قوية ستتطاير الأقنعة، وستنجلي حقائق كثيرة على مستوى الإيديولوجيات والأسس النظرية. ولن أدخل الآن في دوامة «اليمين واليسار» الفرنسي، لكن يكفي القول، بأن حادثاً عابراً قد كشف هوية الحرية التي يصلّي لها بعض محرّري «الفيجارو»، وسواهم. وأبان ما الذي يختفي وراء «البناءات» النظرية الثرثارة.

وسيكون على الفرنسي في خريف العام القادم، حين يعاد عرضها، أن يقول كلمة صريحة بمعزل عن الذين يزيفون له مفاهيمه، أو يزورون وضع

الحقائق بين يديه. ولن يكون هدف الكراسي التي تقذف على المسرح، موهبة جينيه فحسب، بل حريته هو بالذات وقدرته على حماية تراثه وفنه.

والآن، لنمض إلى العمل، متجاوزين كل ردود الفعل والقضايا التي أثارها، فها هو الستار يرتفع، ورحلة الغرابة الشعرية تبدأ.

* * *

منذ اللحظة الأولى يتكشف ملمح أساسي من ملامح المسرحية. فكل شخصية تدخل حاملة معها حاجزها ـ برافانها ـ الذي ترتسم على سطوحه دون عناية، وبصورة إيمائية فحسب، الأشياء وأدوات الواقع اليومي. (يدخل سعيد جارّاً وراءه حاجزاً ذا أربعة أضلاع رسم عليه قبر عربي وشجرة نخيل).. إن العالم كوجود مكاني مزدحم بالأشياء و«الممتلكات».. كإطار ثقيل يحدّدنا، ويرسم مقاسات حركتنا، يتقلّص ليصبح خلفية ناعمة، وظلالاً عابرة تموج وراء الإنسان، وتزامل نوساته المضطربة المعقّدة. وهذا التقلّص يمتصّ من العالم الخارجي كثافته..تفصيلاته وتحديداته، ويمنحه نوعاً من التجريد يفك عن الشخوص قيودهم، ويحرّرهم من ارتباطاتهم المحلية والجزئية، ليعطي دلالتهم بعداً أوسع وأغنى. هي مزاوجة فنية بين الواقعية والشمول، بين المحلي والإنساني تتلامح من خلل الحواجز المطلية برسوم أشياء لاتعدو، وهي تفترض هويتنا، عرضاً تافهاً وخادعاً. كما أن الممتلكات ذاتها، التخوم الشائكة والفاصلة بين الناس، تنكشف لا مشروعيتها، إذ تتحول إلى رسوم مضحكة على مسطحات ورقية. الذين يملكون بيارات البرتقال والذين يملكون الرمال فقط، لايملكون في نهاية الأمر إلا ألعاباً ورقية. وهم في بؤرة هذا الترميز الفني متساوون بصورة تدين هذه السلسلة من الأحداث والمواقف والقيم النابعة من وضع عدم المساواة اللا شرعي.

ولهذا، فعلى الرغم من أن المسرحية تتخذ لها مكاناً: الجزائر. وتاريخاً: فترة اندلاع الثورة الجزائرية، يمكننا بسهولة أن نلاحظ اتساع الأفق الذي يتشوّفه «جينيه» وراء الحدود الظاهرية للزمان والمكان. فليست الجزائر إلاّ تصغيراً

لعالم، وليست المشكلة إلاّ اختزالاً لمأساة كل الناس، وربما في كل العصور. ودون هذه الملاحظة، قد نوقع مسرحية «الحواجز» في التباس سيّئ. كأن نتناولها مثلاً على أنها «مسرحية تاريخية» فقط، وحينئذ لابد أن تصدم كبرياءنا، وفخرنا بملحمة الجزائر، بعض المشاهد أو المواقف الواخزة. علماً بأن التيار العام هو ـ كما سنرى عما قليل ـ سخرية مرة من المستعمرين والعسكريين الفرنسيين، وتأييد للثورة في وهجها، وإجابتها على أصداء الأموات الذين لاتفنيهم أتربة القبور.. وإدراك دقيق للامتداد المترامي والكوني في بعض مظاهره، الذي تطمح له مسرحية جينيه، هو الذي يجعل هذه المشاهد الواخزة غير متعينة، لاتتناول ثورة الجزائر بالذات، وإنما هموماً إنسانية أشمل.

فإذا ما تملّينا بعد ذلك الشخصين اللذين يظهران أمام الحاجز، مفتتحين المسرحية، هبّت علينا فوراً رائحة «أرض جينيه» الحميمة. فسعيد شاب جزائري معدم، لكن لاينقصه الخيال. وأمّه امرأة مدهشة، مضحكة.. تلبس ثياباً غريبة، وتنحت كتلة وجودها من الطين، ومن الرثاثة الإنسانية في أحدّ مظاهرها. أرملة، فقيرة جداً، ذات لسان سليط، ومعرفة دقيقة بأسرار الحياة، وأصولها المشرّشة في الوحل. وهي الآن، حاملة على رأسها حقيبة فارغة ومنتعلة حذاءاً جديداً، يصرّ سعيد على ألاّ تخلعه، تمضي لتزوّج ابنها أبشع فتاة في المنطقة. (هذا هو الحظ الوحيد المتاح له ما دام لا يملك مالاً يهيّئ له الزواج بفتاة أخرى مقبولة).. ويبدوان لاهيين. يطلب سعيد من أمه أن ترقص، ويشرعان في تذوّق وضعهما المتآكل على طريقتهما الخاصة. إنهما يرقصان، ويبدّلان واقع الحال بالتصوّرات الحالمة، ويحاولان ـ تلك هي بداية الملحمة ـ أن يحتفظا بنفسيهما بعيداً عن «النبذ الاجتماعي»، وأن يصونا اتفاقهما مع البيئة، متظاهرين على الأقل، بأن وضعهما طبيعي وممكن أيضاً.

لكن فيما وراء هذا المظهر اللاهي، سيغوص سعيد بهذا الزواج أعمق فأعمق في حمأة طينه. وفي عالم يغص بالساخرين، ليس أسهل الأمور أن

يقترن المرء بالبشاعة ذاتها. بماذا يجيب على سخرية رفاقه في العمل؟.. إن الاتفاق المؤقت والباهظ الثمن مع محيطه يبدأ في التشقق والانهدام رويداً.. رويداً، ليترك هذه الخلائق تواجه تجربتها بعيداً عن العزاءات والأوهام في صميم وحدة صحراوية لاتنبت كثبانها علائق أو مشاركات.

ولاينام سعيد مع امرأته ليلى، بل يمضي إلى «المبغى» في ليلة زفافه. هناك حيث يبدأ لحن آخر من ألحان الملحمة، ويتقدم مستوى جديد من مستويات الحياة. فالمعلمة «وردة» التي تحمل على كتفها - كما الأوسمة - أربعاً وعشرين سنة من البغاء، والتي بلغت في حرفتها أعلى درجات الإتقان، تتربع على عرش المكان مزهوة بثيابها المدهشة، وأنفها الطويل، وخبرتها الواسعة، وهي لاتبالي بشيء. لاتقيم وزناً لكل اعتبارات الناس العادية، ولاتستوقفها خلافاتهم أو انقسامات أوضاعهم. لقد تجاوزت «السدّ»، فانبجس في دخيلتها «الإيقاع الصافي» الذي يتلمّسه جينيه وراء هذا الرصد المحتشد لكل الحياة البشرية، والذي سيتوالى ظهوره المرة تلو المرة مجسّداً عزمة الرؤية الفنية الغنية.

وفي المبغي نقع على صورة أخرى تمثلها «مليكة»، بغيّ شابة لم تخبر أسرار مهنتها طويلاً، ولم تصل بعد إلىالذروة التي بلغتها وردة. ولذا فإنها عاجزة عن تخطي السد والتطهّر من كل الالتزامات والروابط. تحمل في قلبها هموم الوطن وتحرّض الشباب على الثورة وعلى استلهام روح «سي سليمان» الذي قتل حديثاً.

لكن التهكّم الذي يطعن سعيداً في كبريائه لايهمد.. وجميع الذين يعملون معه في مزرعة «السير هارولد»(*) لايجدون في قبح زوجه إلا مادة للضحك والسخرية.. إذن، كيف سيستطيع أن يصون الاتفاق الذي كان

(*) ألا يوحي اللقب والاسم الانكليزيان هنا، بأن ما يقال عن الاستعمار الفرنسي يقال أيضاً عن الاستعمار البريطاني؟ فما يثير غضب جينيه هو النظام الاستعماري بعامة، وبما يتجاوز هذه الحالة المتعيّنة أو تلك.

مهماً حتى الآن؟.. لافائدة.. وينزلق أعمق في الطين.. ويسرق سترة زميله حبيب. بهذه الحادثة ينتهي نضال طويل لا مجدٍ. فمن غير الممكن بعد، أن تحتفظ الأم، وكذلك ابنها، بالاعتراف الاجتماعي الذي كانا يتسوّقان منه مبرر وجودهما. إن المجتمع بعد الآن، رغم تجريدهما سابقاً من كل وسائل الحياة وحرمانهما المطلق، سينبذهما بعنف، وسيمنع أم سعيد من مشاركة «النسوة المحترمات» في ندب السي سليمان. وتحاول أن تقنعهن متسلّحة بكل الحجج فلا تفلح. بيد أنها لاتيأس، متيقنة من أن هذه المشاركة هي ورقتها الأخيرة. وتذهب إلىالمقبرة لتسأل سي سليمان ذاته إن كان يرفض أن تندبه أم لا..

(والموت في مسرحية جينيه، عبارة عن رحلة تفضي بصاحبها إلى عالم لايختلف كثيراً عن عالمنا الذي نعيش فيه. والميت يقضي بحسابنا الزمني ثلاثة أيام، حتى يتجاوز المفازة الفاصلة بين العالمين. خلالها يحتفظ بنفس تكوينه البشري بعد أن يتصلّب، ويتخذ شكلاً ثابتاً للحقد فيه لون حادّ جافّ، وللعواطف تمايز نهائيّ كامل).

وإذن فإن أم سعيد في الحقيقة تطلب خلاصها من ميّت لايزال ينتمي إلى عالم الأحياء، وإلى شتى مواضعات البشر على الأرض. لذلك فهو كالآخرين، لايرى فيهاإلا أم لص لايحق لها أن تندبه.. ويؤكد نهائياً «نبذها» خارج اللعبة الاجتماعية. ويصبح لزاماً عليها أن تنتمي إلى «حضيضها» الخاص الكامل تحت مواطئ الأقدام، وخارج حدود القيم والسلالم والنظم. هناك ستتساوى الأشياء في نظرها. وستذوق كوردة ـ ذروة البغاء ـ الإيقاع الصافي في داخلها ناجية من السقوط في الخديعة. بمعنى آخر، ستنتمي لنفسها، وحيث لن يكون هنالك بعد ما تخسره، فستجد الشجاعة لتبني وجودها، والوضوح الكافي لإدراك طبيعة الناس الذين تعيش إلى جوارهم.. وتلك هي «أغنية» جينيه الأثيرة. في الشر.. في القذارة.. القذارة الشاملة، حين نتحرر من هموم (اسمنا الاجتماعي) قد نعثر على الإخلاص والصفاء وجدارة الاكتشافات الحياتية الباهرة. والسد الذي يخفي وراءه ذلك الإيقاع الصافي لم تتجاوزه حتى الآن

إلاّ مومس كاملة قطعت كل صلاتها باعتبارات الآخرين للكرامة والشرف. وعائلة معدومة.. منبوذة.. بالية الهوية تستطيع الآن لامبالية أن تغطس كلياً في الطين، وأن تجد في الشر الملجأ الدافئ الذي يحتضنها كأنه الأم.

ويحترف سعيد وامرأته «ليلى» السرقة، ترعاهما الأم بعد أن تقوض بيتهم وانقذفوا إلى ظاهر المدينة بعيداً عن الناس، منبوذين بين الأنقاض. ثم يسجن سعيد وليلى.. ثم يتشرّدان.. طويلاً يتشرّدان، ولاملجأ لهما سوى أحضان «شرّهما». إنه الأم، والأب، والأرض.

والملحمة تتوسع، وتتدافع كموج التاريخ. ففي الوقت نفسه، وعلى صعيد آخر تتقدم جماعات ومشاهد أخرى لتبلور لهذا الوضع تجسيداً أعم. فالشعب الجزائري كله آنذاك، كان يعيش في الطين تحت سلطة المستعمرين الفرنسيين ـ الظاهرة الفردية تتسع لتشمل مجتمعاً ـ وفي تحليل بسيط لحالة المواطنين عامة نجد أنها لاتتباين كثيراً مع حالة سعيد وعائلته. شعب بكامله يعمل في المزارع والحقول ليزيد تراكم الشحم على جثتي «السيد بلانكانسي، والسير هارولد».. ويعيش في درك من الذلة والخضوع مضيّعاً هويته واحترامه لنفسه.

إن السير هارولد مثلاً، لايكلف نفسه مشقة مراقبة عمّاله، وإنما يكتفي بوضع قفازه فوق رؤوسهم حارساً وقدراً وسلطة.

* * *

(حبيب عامل جزائري: هل أنت ذاهب يا سير هارولد؟

صوت السير هارولد من وراء الكواليس: ليس تماماً سأترك شيئاً مني يراقبكم. ما هوأفضل ما يمثلني؟ قضيبي.. بنطلوني.. قفازي، أو حذائي؟ خذوا.. هوب. إن قفازي سيراقبكم.

ـ ويبرز قفاز رائع من الجلد الأصلي، ألقي عبر الكواليس. إنه يظل متدلياً في الهواء وسط المسرح.

سعيد: أكان ينبغي أن تقول له كل ذلك؟

حبيب: (واضعاً اصبعه على فمه ومشيراً إلى القفاز) أسكت.

وتكفي هذه الصورة في الواقع للتدليل على الوضع المزري الذي بلغه الشعب

الجزائري. ولكم يبرع جينيه في تصويره الكاريكاتيري الفاضح للمستعمرين الفرنسيين. لجشعهم وتفاهة محتواهم اللاإنساني!

وفي رسومه اللاذعة للجيش الذي كانوا يستخدمونه حامياً لمصالحهم و«دورهم الحضاري!». الجيش الذي يتابع أحلام العودة إلى عام ١٨٤٠، والذي تسوده تراتبية فاشية حيث يشبع الرقيب فيه حس السيادة بإذلال العسكري، إلى جانب فيض من الأفكار الضحلة الزائفة، المتعلقة بالمجد والعظمة، وإعادة صياغة التاريخ. ويعلم الرقيب جنوده بأن الحرب كالحب تفانٍ وإخلاص. بل لافرق مطلقاً بين الحب والحرب. ووسط مشاهد كثيرة يختلط فيها التهكم اللاذع، بالتعرية المتطرّفة، يخفق علم فرنسا، ويدوي المارسييز.. (هذه الفقرات التي تصوّر الجيش الفرنسي سيركاً يغصّ بالمهرّجين، والمستعمرين دمىً محشوّة بالنذالة والسطحية، هي التي أثارت حنق المحاربين القدماء والفاشستيين الصغار الذين ما فتئت تراودهم أحلام تاريخية مضحكة).

وهكذا.. فإن الشعب الجزائري يحيا في بلاده «النبذ» الذي تعيشه عائلة سعيد. وفي أسفل السلم، عندما يبلغ الإذلال مداه، ولايبقى بعد ما يخسره، (إذ خسر كل شيء)، يجد لحظة صفائه التي تمنحه الشجاعة، واتفاقه مع نفسه، وتفجّر تمرّده. بين الأنقاض، كان سعيد يمضي وزوجته للسرقة متغلغلين أكثر في عذوبة «شرّهما». وكان الشعب كله هو الآخر، ينتفض ليبحث عن ملجأ في الدم، في العنف، في الثورة. وبتعبيرات جان جينيه في «الشر».

وكانت خديجة، ملهمة الثورة، هي أول من تدفّقت في ذهنها هذه الرؤيا، ونسمعها بعد مقتلها خلال الأيام الثلاثة التي تستغرقها رحلتها إلى عالم الأموات تصرخ في شباب الجزائر تستحث شجاعتهم، وتعطيهم الأوامر، ثم تهتف من أعماقها:

(أيها الشر.. أيها الشر المدهش.. أنت الذي بقيت لنا حين رحل كل شيء. أيها الشر المدهش. ها أنت تهب لمساعدتنا. أيها الشر تعال فأخصب شعبي)[*].

(*) لنتذكر هنا أن الشر عند جينيه هو حالة وجودية يفزع إليها المنبوذون، والمتساقطون من بين تروس العجلة الاجتماعية المعطوبة ليلتقوا أنفسهم وحريتهم. «راجع الفصل السابق».

كما أنها أول من لاحظ العلاقة العضوية التي تربط بين «حالة سعيد» وحالة الشعب الجزائري. ولهذا تنصبه رمزاً لهذه الثورة، وحافزاً لها. تماماً في الوقت الذي يكون سعيد فيه إما مسجوناً أو مشرّداً مع زوجته، لا تهمّه هذه الضجة المتظاهرة حوله، وفي الوقت الذي تكون فيه الأم هائمة على تخوم وحدتها، وفي منفاها، غير عابئة أيضاً بكل ما يدور حولها.. وتندلع الثورة، ويخيّم على الأرض ضوء باهر من الرصاص والنار والدم.. يموت شباب.. تحترق بيوت.. يتراجع الفرنسيون. وسعيد ضائع في القفر مع زوجته.. والأم توالي تشرّدها المنهك. وذات يوم، وبمحض الصدفة، تقتل ـ الأم ـ فرنسياً أرادت مساعدته. وكانت تلك سخرية بالنسبة لها، فهي ليست مع أو ضد أحد. ومنفاها هو موضوع إخلاصها الوحيد. ثم في النهاية تضجر من كل شيء، وتقرّر الرحيل:

(ـ اخرجوا.. اخرجوا يا سادتي الآلهة. اخرجوا.. اتركوني أخلّص نفسي من الشوك، والأحزمة، والجثث، والأحياء، والهتافات، وبرك الأسماك، والأسماك، والبحيرات، والمحيطات. إني كلبة من فصيلة تصطاد الطيور والأسماك).

وعلى عتبة الأبدية تكرّر اللازمة التي ترافق كل عبور جديد:

(الميت الجديد: إي.. طيّب.

ميّت قديم: إي.. نعم.

الميّت الجديد: مثلاً...

ميّت قديم: هكذا..

الميّت الجديد: وإننا نضجّ، ونلعب..

ميّت قديم: ما المانع؟ ينبغي أن نتسلى).

ثم تلج إلى السلام... والأبدية بالنسبة لجينيه لاتختلف ـ كما قلنا ـ من حيث الشكل عن عالمنا، بل لايفصلها عن الحياة سوى حاجز ورقي يخترقه الميّت، فيصب في الأبدية، لكن جوهرياً، هنالك فروق كثيرة. ففي هذا المكان يتحرّر الإنسان من كل الأثقال. من كل القيود. من الكذبة.

(ورغم كل ثقل التراب، فإني أحس نفسي أكثر خفة، ها أنذا على وشك

التبخّر، وسيسري عصيري في عروق الأعشاب والبلوط، وأتبدّد عبر بلادي).

والأبدية تنضح بالنقاء المطلق وتتألّق أرجاؤها بالنصوع.. وتنتهي كل الخلافات. ينسى البشر جنسياتهم وأطماعهم وحروبهم وشرورهم مستعيدين من جديد طفولة نظيفة يسودها الائتلاف والانسجام.

(خديجة: أيمكن أن نستمر في مساعدة هؤلاء الذين فوق ؟ (تعني الأحياء)؟

سي سليمان: نساعدهم على أن يصبحوا ما كنّا نريدهم أن يصبحوا حين كنا فوق؟

خديجة: نعم.

ينفجر الجميع في ضحك عذب...

إبراهيم: معنى هذا أنك تقسريننا على أن نموت أقل. في حين أنه يجب أن نموت أكثر).

نعم.. أن يموتوا أكثر. وكلما ازداد موتهم، وارتبطوا أوثق بأبديّتهم، سيزداد تحرّرهم، وتبرق نصاعة نفوسهم.. وستستمع خديجة الثائرة الجزائرية للجندي الفرنسي روبير وهو يروي قصة حياته. وفي بعض المقاطع ستنفجر معه بالضحك العذب البريء. في الأبدية فقط ـ وهي أبدية غير دينية طبعاً ـ ينتهي العذاب، والآلام.. تنتهي الوساوس والمخاوف والتردّدات.

فإذا ما عدنا ثانية إلى الأرض.. وجدنا أن الثورة تعنف وتتلظّى، ماضية نحو نصرها العادل.. وينهزم الفرنسيون.. يسقط نظام لا إنساني ويولد نظام جديد.. وبينما كان العدوّ الخارجي يوحّد الشعب، ويلمّ أطرافه وتناقضاته. بينما كان الإذلال يصوغ من هذا الشعب صورة أكبر لسعيد، فإن الانتصار الآن سيعيد الأمور إلى سلالمها القديمة. قد يحوّر قليلاً في أشكالها. لكن النظم هي النظم، والقيم الاجتماعية هي القيم. وعبر كل هذه التحركات التاريخية الضخمة، سيظل الذين لايجدون حماية إلاّ في «الشر» مسحوقين ومهانين. إن الطفرة الخلاقة التي يحققها مذاق الطين المرّ، تفتر بعد النصر حدتها، وتتلاشى. وعندئذٍ يصحو جوع الامتيازات والتجانس ثانية مع العالم، أي

انبعاث التناقضات والمفارقات وثنائية السيد والعبد. ولكي يتم ذلك كله لابد أن ينسى الشعب رمزه، منطلق ثورته، وسياق وحدته. لابد أن يقتل سعيداً. وتنطلق رصاصات ويخر سعيد على الأرض، فيما تجلس أمه وخديجة في الأبدية منتظرين وفادته، وانتهاء سلسلة آلامه الطويلة.

قبل أن يثور استنكارنا هنالك ثلاث ملاحظات تجدر الإشارة إليها:

١ ـ الأولى هي أن جينيه الذي يرى في كل النظم ـ الراهنة على الأقل ـ مصائد فاغرة أمام الإنسان، نصبت لتشلّه، وتكرس ظروف شقائه بأن تعطيها المشروعية والحماية، لايمكن أن يجد في قيام نظام جديد إلا خطوة في دارة مغلقة لن تعطي أي أمل لنموذج تجربته «سعيد».

٢ ـ والثانية هي أن الثورة تتناقض كلياً مع النظام. وحين تتوقف الثورات فقط تنهض النظم. لذلك فإن ثورة غير مستمرة، لن تستطيع أن تنجز إلاّ أهدافاً جزئية ومحدودة. ولن تفعل إلاّ إقامة نظام جديد، سيباشر، لكي يرسخ بنيانه، ويضمن استمراره، في إطفاء حسّ الثورة، وفي التخلّص من رمزها. وجينيه هنا يضع يده على مشكلة أساسية من مشاكل عصرنا. وأعني مشكلة «استنقاع الثورات، وموتها في النظام». وقد تخرّبت وتتخرّب ثورات كثيرة في عالمنا، لأنها تعبت، أو لأنها ارتبطت بأهداف جزئية فحسب، ظنّت بعد تحقيقها أنه لم يعد ثمة مبرّر لاستمرارها. وطبعاً ذلك ظن قاصر.. فليست هناك أهداف نهائية ما دمنا نؤمن بالتقدم الإنساني، وبأن علينا أن نصوغ صورة وجودنا اليوم بأفضل من صورة الأمس. ولهذا فإمّا أن تكون الثورة مستمرة وإلا فإنها لن تحرز إلا تغييرات شكلية. إن جينيه هنا لايريد أن يدين (ثورة عظيمة)، أو يسيء إلى مضمونها ـ وقد كتبت المسرحية قبل الاستقلال ـ، لكنه يريد أن يحذّر مبشراً بالثورة ضد النظام.

٣ ـ أما الثالثة فهي تذكير جديد بأن الجزائر في مسرحية «الحواجز» هي العالم، وأن المأساة الدائرة هي حظ الإنسان أينما كان.

* * *

وهكذا تنتهي هذه الملحمة الإنسانية التي لن يفي معها أي تلخيص. عالم شاسع خصيب تقدمه سبعة عشر من المشاهد المحتشدة التي تستوعب مختلف مظاهر الحياة الإنسانية. والتي يتحرّك في أطرها ما ينوف عن تسعين شخصية. ورغم هذا التعدّد الهائل، والامتداد الفسيح فإن الوحدة الدرامية لاينالها أيما تفكك أو تشتت، يستقطبها سعيد وعائلته على نحو من الإحكام لايذكر إلاّ بيريشت وإن اختلف المنهج الفني لديهما.

أما اللغة، فتبلغ، وهي مثقلة بأحط خبايا الناس، وبأقذر صورهم وتعبيراتهم، لجة الشعر الملحمي، حيث للأعماق أصداء كونية بعيدة تجيش في القلب قبل الأذن. والحديث عن «الصورة واللغة الشعرية» في مسرح جينيه لايفيه مثل هذا المقال.

«١٩٦٦»

سينما في مرآة السينما

ليس مؤكداً أن «جان لوك غودار» سيترك أفلاماً خالدة، لكن مما لاشك فيه أنه سيترك إمكانيات واسعة سواء من الناحية الفنية أو من الناحية المضمونية. أو بمعنى آخر سيترك تجربته الصعبة. هذه التجربة التي تتوالى من فيلم إلى فيلم، دون أن يلوح أنها ستستنفد نفسها في وقت قريب.

وعلى الرغم من أن هذه التجربة في جوهرها معقدة، إلاّ أن بالإمكان تعريفها بأنها طلاق مع «السينما التقليدية» كما تعوَّد عليها الجمهور خلال زمن طويل من عمر الفن السابع. طلاق لا من حيث بعض القضايا الشكلية والتكنيكية فحسب، وإنما من حيث الجوهر الأساسي لمغامرة «الكاميرا» ككل.

إن العلاقة بين المتفرج والسينما كما بلورتها أعداد هائلة من الأفلام، التي تم إنتاجها منذ فكر أحد رجال الأعمال بأن يجعل من الكاميرا مشروعاً اقتصادياً حتى الآن، إنما تتركز في أنها فترة من الاغتراب. يبتعد فيها المتفرج عن حياته الشخصية إلى عالم آخر تدور فيه قصة ناجزة تبدأ وتتعقد، ثم تجد خاتمتها في هذه الفترة المحددة. أي أنها علاقة دائرية تشبه الفجوة أو الاستراحة داخل سيالة الحياة اليومية للمتفرج. وحتى لو كان العالم الذي تحملنا إليه الكاميرا هو (بيئتنا المحلية). وحتى لو كانت القصة التي ترويها لنا إنما هي صورة عن قصصنا الواقعية التي تدور حولنا وبنا، فإن الاغتراب يظل جوهر العلاقة بيننا كمتفرّجين، وبين الفيلم الذي تعرضه الشاشة. أولا لأن فيلم القصة التامة لايسمح لنا بأن ننخرط في القصة، أو بأن نضيف أنفسنا عليها. إننا نستطيع

أن نحكم على بعض أحداثها. على المسار الذي اتخذته المشاهد، على عبرتها لكننا لن نستطيع أبداً أن نمزّق ترابطها لنضع أنفسنا في صلبها كشخصيات لها رأيها في تسلسل الحوادث، وفي فهمها(*). بمعنى آخر.. إننا دائماً متفرّجون يتابعون على كراسي مريحة، ومن الخارج قصة مغلقة قد تساعدنا على التخفّف من فضلة في انفعالاتنا. لكنها لن تسمح لنا أبداً بأن ننفذ إليها، وأن نشارك في حركتها.

وثانياً، لأن العالم الذي تقدمه الكاميرا لايمكن مهما بلغت واقعية القصة، أن يكون عالمنا الراهن، وفي هذه اللحظة التي تركنا فيها (مشاكلنا الخاصة) وجئنا إلى السينما. ذلك لأن المقتضيات الفنية والجمالية للقصة التامة، لابدّ أن تتدخل في العالم المحيط، وأن تحور فيه ولو قليلاً. إن الكاميرا تختار، وتكثف، وتبدل في مظاهر الكثرة والاختلاط التي يتسم بها الواقع. ولأنها تصور حدثاً ينمو فإنها مضطرة دوماً لأن تضع فوضى الواقع في مصفاة، ولا يناقض ذلك أنها في البداية أرادت أن تكون مرآة لهذا الواقع.

هاتان النقطتان هما عنصر (الاغتراب) الذي أستعمله هنا بمعنى الهروب. ابتعاد المتفرّج عن نفسه، وانقطاعه عن حياته الخاصة طوال مدة الفيلم(**). وهما اللتان تشكّلان الأساس التقليدي للسينما. هذا الأساس الذي يرفضه غودار ويحاول أن يحقق طلاقاً نهائياً معه. فهو من جهة يغامر بالتخلّي عن القصة، ليستبدل بها الحوارات المقطعة، والمشاهد غير الناجزة، والأحداث التي لاتتساوق، ولاتتقدم إلى ذروة معينة. (ليس من مزاجي أن أروي قصصاً. إني لا أعرف رواية القصص. أريد أن أضع كل شيء. أن أخلط كل شيء. أن أقول كل شيء في وقت واحد(***)).

ومن جهة أخرى يجاهد، كيلا يستسلم لإغراء صنع عالم بعيد أو تحوير

(*) (**) الاغتراب، غيبوبة المتفرّج، القصة الدائرية. كل هذه نقاط هامة وذات أبعاد واسعة لاتنطبق على السينما فحسب وإنما على المسرح أيضاً، ولا سيّما على المسرح.

(***) «نوفيل أوبسرفاتور» ـ حديث مع غودار، عدد ١٢ تشرين الأول ١٩٦٦.

العالم الراهن، محاولاً أن يضع الكاميرا وسط اللحظة التاريخية الحاضرة بكل محليتها وعالميتها، بكل تشابكها وغموضها لعله أن يكشفها دون غش.

ولكن مثل هذا التغيير للأساس التقليدي للسينما يقتضي بدءاً البحث في إمكانيات السينما نفسها كأداة تعبيرية. أي أنه يعكس السينما على نفسها، لكي تستكشف حدود قدراتها وإمكانياتها التعبيرية. إن الكاميرا في هذه الحالة، ليست أداة معطاة سلفاً. لكنها إمكانية غير محدودة، تختبر وتستجلي نفسها باستمرار، من خلال معالجتها للموضوع الذي تناولته. فهي هنا تعكس نفسها، تماماً كما يعكس المسرح نفسه في أغلب التيارات الجديدة، محاولة بذلك الخروج من الحلقة المفرغة التي بدأت تنضبها. (كانت السينما تتغذى من السينما. إنها تقلّد نفسها. وأنا شخصياً في أفلامي الأولى، لاحظت أني إذا كنت أفعل بعض الأشياء، فلأنني رأيتها في أفلام أخرى. فلو كنت أريد أن أظهر مفتش بوليس وهو يسحب مسدسه من جيبه، ما كنت أفعل ذلك لأن المنطق والوضع الذي أردت تصويره إنما يقتضيان ذلك، بل لأني كنت قد رأيت في فيلم آخر مفتشي بوليس يتناولون مسدساتهم في مثل هذه اللحظة. وبمثل هذه الطريقة)(*).

وإذن، فإن غودار ـ وهذه أهم خصائص تجربته ـ لايصنع أفلاماً تامة. وإنما يباشر أفلاماً تتكوّن بالتجربة، وتتوسع، إلا أنها تظل ناقصة. آخر أفلامه مثلاً (الصينية) يسمّيه فيلماً في طريق الإعداد. أي أن مشاهده، وكذلك حواره إنما يصاغان شيئاً فشيئاً خلال التصوير دون أن يكون هنالك إعداد هيكلي سابق يحرّك الكاميرا. الارتجال واستنطاق اللحظة كما تبدو الآن، وبشكلها المركّب، هما الأسلوب وهما القاعدة.

وقد لايفضي الفيلم إلى نتيجة محددة. بل إنه دائماً لايفضي إلى نتيجة، لكنه يكتسب بالمقابل قيمته كبحث مزدوج شقه الأول يتناول الواقع الاجتماعي، وشقه الثاني يتناول الواقع الفني، دون أن يكون بينهما أي

(*) المصدر السابق.

انفصال أو توازٍ.. بل ينعكس واحدهما على الآخر، ويتزاوجان في تجربة واحدة تريد أن تكون ريادة. ففي اللحظة التي تتساءل فيها السينما عن موضوعها تتساءل أيضاً عن نفسها. وغودار لايخفي أسئلته، بل يدرجها في سياق تجربته، محاولاً بما يستطيع لا أن يجعل المتفرج شاهده فحسب، بل وأن يسلكه في صلب تجربته. أن يدور معه في حلقة السؤال، ويجبره على «الحضور» بدلاً من غيابه التقليدي على كرسي مريح في ظلمة مكيفة.

ذلك يتكشّف وينمو خلال عدد من الأفلام، تابعت معظمها في السنتين الأخيرتين: مذكر مؤنث. ماركة الولايات المتحدة الأمريكية. شيئان أو ثلاثة مما أعرفه عنها. ثم الصينية. فهذه الأفلام كلها تجيب على رغبة حادة في تشريح ما نسمِّيه بالحياة الحديثة، وفي اكتشاف السينما أيضاً. الممثل ليس بعدُ مجرد متقمّص لدور غريب وخارجي عنه، بل هو شخصية في الفيلم بقدر ما هو ممثل. الفيلم يحكي عنه، وهو يمثل الفيلم في الوقت نفسه. إن المسافة تنعدم بين الممثل والدور، بين الصورة والحياة، بين الشاشة والصالة. بحثاً عن فعالية مركبة وجديدة.

وفيما مضى، كان الأمر يُهيّأ بكثير من النظام. المؤلف يقول رؤياه (موضوع جاهز) وكاتب السيناريو يعدّ رؤيا الكاتب حواراً ومشاهد (تعبير سينمائي جاهز) والمخرج يهيِّئ الجو ويرسم الممثل (تنفيذ جاهز) ثم يحفظ الممثل الدور منفّذاً مخرجه ثم يأتي المصوّر. وبعد سلسلة من العمليات الفنية، يوجد فيلم تام. أما الآن فلنتصوَّر أننا في صميم حياة يومية مليئة بالمشاكل والتعقيدات، وأننا نريد دون أفكار جاهزة، ودون دراية واضحة بوسائلنا، أن ندرس شرائح من هذه الحياة، وأن نقسر المتفرّج على الاشتراك معنا في هذه الدراسة. سيتساءل معنا عن المنهج. سيرتبك مع صعوباتنا. سيندهش من مفاجآت اكتشافاتنا. وأهم من ذلك سيراقب «السينما» خلال عملياتها الفنية المختلفة مكتشفاً خدعاتها وحيلها، ثم في النهاية، سيذوق معنا نقص هذه العملية. جزئيتها وعجزها عن الانصباب في نتائج واضحة يمكن تناولها

كالبرشامات.. هكذا يعمل جان لوك غودار. ففي فيلمه (شيئان أو ثلاثة مما أعرفه عنها) ويعني باريس، يجرّنا إلى مشكلة البغاء في المجمّعات السكنية الكبيرة. ـ دائماً هي هذه الرغبة الحادة في تشريح الحياة الحديثة ـ (ولكن لا كما تشرّح بعض الصحف ازدهار الأعمال. وإنما من خلال مراقبة تغيرات الحياة نفسها). يبدأ الفيلم بتعليق. «في ١٧ آب عُيِّن السيد بول ديلوفرييه محافظاً لمنطقة باريس الحديثة». وخلال قراءة التعليق تظهر عدة ورشات عمل، وإصلاح طرق، وتمديدات، ومجمّعات سكنية كبيرة، وأعداد من البشر الذين يريدون أن يعيشوا. ثم فجأة نسمع غودار نفسه يتساءل عمّا إذا كان يستعمل الكلمات الصحيحة للحديث عن كل هذا. إنه يصوّر بيتاً، ويتساءل: «ألديَّ حقٌّ في تصوير هذا البيت دون سواه وفي هذه اللحظة دون سواها»..

ويقول غودار: «لكي أوضح كل شيء، فإني أشرك المتفرّج في الحكم على اختياري» لماذا أعدّ هذا الفيلم، وبهذه الطريقة؟ هل تجسد «مارينا فلادي» بطلة نموذجية لساكنات المجمّعات الكبيرة؟ إني أطرح أسئلة باستمرار. إني أرى نفسي، وأنا أصوّر فيلمي. باختصار هذا ليس فيلماً. إنه محاولة فيلم تقدم نفسها كما هي».

وفي فيلم «الصينية» ـ هوجم مضمون هذا الفيلم كثيراً، ودون حق ـ يعمد غودار إلى الاقتراب من هؤلاء الشباب الذين يسمّون أنفسهم ـ ماركسيين لينيين ـ لا لأنهم يؤمنون بنظرية ما، وإنما لأنهم يحاولون الفرار من فراغ داخلي شامل وعقيم، ولأنهم أيضاً يريدون أن يكونوا على ـ الموضة ـ. من هنا حدث الخلط. ظن بعض النقاد أن غودار، منساقاً مع ميول فوضوية، يريد أن يسفه كل شيء، وأن يهدم كل الايديولوجيات. وما ذلك بصحيح لأن سياق الفيلم نقد لحملة أفكار لا لأفكار بذاتها. والنماذج يمثلها أربعة شباب. شابان وفتاتان، ينعزلون في شقة جيدة الأثاث، لايعترضهم فيها قلق مادي حقيقي، وينصرفون إلى أقوال ماو تسي تونغ. وكان ممكناً أن ينصرفوا إلى الوجودية، أو إلى البوذية، أو إلى التاوية لولا أن كل الصحف وكل الإذاعات تتحدث عن

الثورة الثقافية الصينية. وفي حوار بين إحدى الفتاتين وفرانسيس جانسون سكرتير تحرير مجلة (الأزمنة الحديثة) ـ لاحظ كيف تختلط السينما بالواقع، والممثلون بالشخصيات الحقيقية التي تعيش بيننا ـ إذ تجمعهما رحلة قطار، يتضح جيداً أن هذه الثائرة المشحونة بالغضب لا تعرف تقريباً علامَ هي ثائرة، ولا كيف يمكن أن تمارس غضبها في تغيير الواقع الذي يتفق الجميع على أنه يفحّ فساداً.

أما الفتاة الثانية، فحين تقدم نفسها في بداية الفيلم كزملائها، تقول إنها في الأصل من قرية صغيرة قرب غرنوبل، وأن بيتها العائلي كئيب يرين عليه الصمت والملل، وأنهم نادراً ما يتناقشون أو يتجاذبون أطراف الحديث. لذلك جاءت إلى باريس وهنا عملت خادمة عند عائلة هي أيضاً كآبة وصمت ثقيل. تركت العائلة وتحوّلت مومساً في الشانزلزيه، ثم التقت برفاقها، فانضمّت إليهم وقاسمتهم حياتهم المشتركة والممتعة.

(إننا هنا نتحدث، ونتناقش ونسمع الراديو، ونقرأ المقالات، الحياة بهيجة معهم.

ـ وهل كففت نهائياً عن البغاء؟

ـ أنت تعرف. ليس تماماً. ذلك يحدث من وقت لآخر).

ذلك تحليل لنماذج متظاهرة مضمونها سطحي، وليس نقداً لنظرية. وعلى كلٍّ فإن ما أرمي إليه من هذا التعريف، ليس دراسة محتويات أفلام غودار ولا تلخيصها، ومن العبث محاولة ذلك، بل رسم ملامح تجربة سينمائية تستحق الاهتمام فعلاً. لا لأنها مجرد تجديد ـ إثارة صحفية عابرة ـ بل لأنها وثيقة الصلة بمشاكل فنية واجتماعية أساسية، تعترض كالمضائق كل الفنون المبنية على هذه العلاقة المزدوجة بين متفرّج ومشهد. (المسرح. السينما. التّلفزيون). وغودار ينطلق من أساسين. إنه يريد أن يحارب السينما الأمريكية لأنها غشٌّ فني، يساوقه غشٌّ اجتماعي ـ مشروع تجاري ـ ويريد أن يطور استجابة المتفرّج من انسياق ساهٍ إلى حضور مشارك في عملية إعداد الفيلم. لكن على أهمية هاتين الغايتين ثمة حلقة مفرغة في هذه المحاولة، يعرفها المسرح من قبل. فهو،

ماضياً في تعرية السينما، إنما ينفي السينما. فهو يفضح عجز إمكانياتها، وقيامها على المخايلة والحيلة، إلا أنه مع هذا يستخدمها وسيلة لمحاولته التعبير عما لديه. وإذن فلا بد أن يولد تناقض مستمر. أن تنفتح حلقة مفرغة، وأن يصبح جوهر هذه التجارب قائماً على النفي، أي على فضح السينما.. ثم إن سعي غودار إلى أن يجعل المتفرّج يشارك في (الفيلم) يطرح أيضاً صعوبة، إن لم نقل استحالة. في المسرح، وهذا الحلم يطارد بإلحاح، يمكننا أن نأمل، على اعتبار أن المسرح حدث حي يتم في هذه اللحظة، وبحضور المتفرّجين، والاتصال يمكن أن يباشر باستمرار. إن متفرّجاً يصرخ في الصالة، يتدخّل، وبشكل عنيف وملموس، في سياق المسرحية. إنه يستطيع أن يقطع تسلسلها، ويستطيع أيضاً أن يضيف نفسه إليها بإكراه أو بعفوية ـ طبعاً ذلك لايحدث حتى الآن، ولا حتى في مسرح بريشت ـ أما السينما فليس نسيجها «الحي» بل الصور. صوراً لامكترثة تتتابع سواء صرخنا أم لا. سواء رفضنا تسلسلها أم قبلناه. وإن مشاركتنا فيها ستظل متخيلة وغير ممكنة على المستوى الحي والملموس.

لذا فسيظل على غودار أن يجرّب. ربما استطاع أن يربك عاداتنا كمتفرجين. ربما استطاع أن يفتح للسينما مرامي أخرى أغنى وأجدى، لكنه في حدود المحاولات الراهنة تظل مطامحه أصعب من إمكانياته.

ولعله قد ساهم ومعه مخرجون من مختلف الاتجاهات في تعرية السينما الأمريكية الهوليوودية، وكشف سطحيتها، غير أن من العسير القول بأنه استطاع أن يحقق علاقة مقنعة مع المتفرّج من جهة ومع السينما ذاتها من جهة أخرى.

تبقى تجربته. وهي في حد ذاتها هامة، لأنها ـ وعلى الأقل ـ تطرح السؤال(*).

«١٩٦٧»

(*) اكتسبت الأفلام التي ذكرناها قيمة النبوءة في ضوء أحداث أيار وثورة الطلاب عام ١٩٦٨.

بيتر فايس: أمام جمهور لاسياسي

إذا استثنينا الغزارة الكمية التي تمتاز بها باريس في مختلف المجالات الفنية، فإن الأحداث المسرحية الحقيقية، إنما تظاهرت كلها هذا العام بعيداً عن باريس. في برلين أقيم أسبوع بريشت. وفي فرنكفورت قدمت لأول مرة مظاهرة بيتر فايس المسرحية «خطاب الفيتنام». وفي لندن عرض بيتر بروك مسرحية «أوديب» لسينيك في إخراج جديد وجريء. وفي جنيف قدمت هذا الموسم ولأول مرة باللغة الفرنسية مسرحية الكاتب الأمريكي الشاب روبير فينغارتن «الصقور». وكذلك مسرحية فايس «أغنية الغول» اللوياثاني (Leviathan)(*) وعن هذه المسرحية الأخيرة التي أتيحت لي مشاهدتها والحديث مع مخرجها خلال زيارة قصيرة لجنيف، سأتحدث الآن..

بدلاً من الأمثولة (La Parabole) عند بريشت، فإن الوثيقة الموضوعية تصبح الركيزة الأساسية التي يقوم عليها المسرح عند بيتر فايس. إننا دائماً في مجال المسرح «الملحمي»، لكن تطويراً جديداً يحاول أن يمنع التجربة البريشتية من السقوط في فخ الكلاسيكية والجمود، وأن يرفد فعاليتها بمعين جديد، فلا تنضب ولاتتوقف. هذا هو تقريباً جوهر الاتجاه المسرحي الذي يباشره الآن بيتر فايس. فهو كبريشت يريد أن يعيد تقديم الواقع الموضوعي للتاريخ بمختلف علاقاته، وهو مثله يريد أن يتم هذا التقديم بشكل تحليلي يوقظ فيه

(*) اسم الحيوان الوحشي الذي لقيه أيوب في أنباء العهد القديم ويرمز للقوة الخارقة التي تستطيع أن تفعل ما يعجز عنه الإنسان.

وعي المتفرّج «المسجون بأوضاع مجتمعه الطبقي» بدلاً من أن يطهره من حوافز التمرّد، أو فائض النقمة. لكن مقابل «الأمثولة» التي كان بريشت يعتمدها وسيلة لتقديم «الحقيقة» الموضوعية وتحليلها، فإن فايس يلجأ إلى المباشرة العارية.. إلى الحقيقة الموضوعية ذاتها كما تقولها الوثائق التاريخية الثابتة. وذلك يحقّق دون شك نتائج هامة على مستوى فعالية المسرح في مجتمع سجين. فالأمثولة يمكن أن تحتمل التأويل. ومن الجائز أن تُخان معطياتها كما يحدث غالباً حين يقدمون بريشت في المجتمعات الرأسمالية. ثم إن الإنسان السجين في مجتمع طبقي، تسيطر على منافذ ثقافته وإعلامه الطبقة المستفيدة من الأوضاع الشاذة في بلادها وفي العالم، يجهل الحقيقة ويجهل التركيب الفعلي لأوضاعه. إن كل ما يُقدَّم له يتغلغل فيه ـ وبكثير من الذكاء ـ التزوير والتشويه. لذا فإن الوثيقة يمكن أن تصحح معرفته، وأن تساعده فعلاً على تحليل أوضاعه من جديد ليرى جدران سجنه.

ولاسيما أن المسرح الوثائقي يحقق على المستوى الفني «تغريباً» أحدّ. إذ أن المتفرّج لايرى شخصيات تخييلية قد يندمج فيها، ويفرغ مشكلاته عبرها، بل أوضاعاً تاريخية عارية وموضوعية. هي بالذات أوضاعه وأوضاع العالم الذي يعيش فيه. إن شخوص المسرحية لايمكن أن يكونوا إلا ممثلين. أي لايمكن أن يصبحوا «أبطالاً» بالمعنى التقليدي للمسرح. وبالتالي تنتفي نهائياً إمكانات «التطهير» بالمعنى الأرسطي أساساً، ثم بشكله «الطقسي» كما حلم به أنتونين آرتو، ومسرحيون كثيرون من بعده ليس آخرهم جماعة المسرح الحي أو آرابال.

الأساس هو الوثيقة، هو التحليل الموضوعي لمعطيات الوثيقة. أما هؤلاء الذين يتكلمون ويتحركون أمامنا على خشبة حسنة الإضاءة، فإنهم ليسوا إلا رواة، أو شهوداً يتجاوزهم الوضع كأفراد، تماماً في الوقت نفسه الذي يتضمنهم. والحالة هي نفسها بالنسبة للمتفرج الذي يصغي إلى تاريخ الاستعمار البرتغالي كما تقدمه له الوثائق والأحداث، يرويها سبعة ممثلين

يتناوبون الأدوار بلا نظام، مرة يكونون جنوداً في الحملة الاستعمارية، ومرة زنوجاً مضطهدين.. مستنزفين يكون أوضاعهم التعيسة. فهو لا يندمج في بطل، ولاينفعل في موقف، وإنما يصبح شاهداً لوضع أوسع من فرديته لكنه يعنيه مباشرة، أو ينبغي أن يعنيه، لأنه وضعه بالذات. بتعبير أوضح: يتجاوز حدوده كفرد، ليبحث عن هويته في التاريخ.

(سبعة ممثلين، أربع نساء، وثلاثة رجال يؤدون كل أدوار المسرحية، الثياب عادية، والانتقال من دور إلى آخر يمكن أن يتم بطريقة بسيطة. أداة صغيرة تكفي. خوذة استعمارية، صليب، عصا.. ثم ينبغي أن يؤدي الممثلون، مهما كان عرقهم أو لونهم وبشكل متتابع، الدورين معاً، أعني المستعمِر والمستعمَر. والتمثيل وحده هو الذي يعبّر عن موقفهم من الصراع).

وهكذا تنقرض الشخصية التي يتشرنق حولها المسرح المغلق، لتظهر أحداث وأوضاع الشعوب يؤديها ممثلون «يشخّصون» فعلاً حقائق هذه الأحداث والأوضاع. لايبدل من الأمر شيئاً أن لهم موقفهم الخاص وهم يمثلون.

البداية هي مظاهرة شباب يحملون اللافتات، ويحتلّون المسرح الذي يمكن أن يكون ساحة عامة أو مركز مدينة، أو أية مساحة يسكنها البشر. ينفصل عنهم سبعة أشخاص يلعبون أمام الآخرين قصة الاستعمار البرتغالي في إفريقيا، لكي يرفضوه، ويحاربوه. لكن لا من خلال إثارة عاطفية، أو حماسة عابرة، وإنما من خلال منهج ديالكتيكي يعتمد الحقائق والوثائق بالدرجة الأولى.

المثلون ينصبون من الخردة والقطع المعدنية الصدئة تمثالاً للاستعمار البرتغالي. التمثال غول شاهق وكبير، إلا أنه مهترئ عجوز لايكف عن التأوب. **(الحيلة، الكذبة، الخدعة، هذه هي أسرار فكره.. البشاعة، الكراهية، النتانة هي نسيج كلماته)** هكذا يقدم الممثلون الغول الذي يتناول الحديث منهم ليقدم نفسه **(أتلقى أوامري من الله. رسالة البرتغالي أن تنشر على الأرض الدعوة الإلهية. إن التاريخ كله يكشف عجز الإنسان عن قيادة نفسه. لابد له من سلطة تقوده وتحميه من السقوط في الأنانية أو المادية. وفي عصر**

المنفعة الاقتصادية، وارتفاع مستوى الحياة نحن مهددون بالفراغ الروحي. هدفي أن أحمي الإنسان من إغراءات السقوط، وأن أصنع إنساناً خلوقاً يعي على الدوام القيم السامية التي توجد فيما وراء قيم التكنولوجيا الزائلة).

وتحت شعارات التمدين ونشر الدعوة الإلهية، تخرج بعثات التبشير تتبعها الجيوش المقدسة، ويلقي الإنسان الأبيض مرساته في أراض بعيدة يسكنها ناس بسطاء. وتحت شعارات التمدين ونشر الدعوة الإلهية تحتل الجيوش البيضاء التي باركتها السماء أراضي بعيدة، وتستعبد ناسها البسطاء، بانية لهم على أرضهم جحيماً، الموت أهون منه. ويتناوب الممثلون حدي هذا التفاعل الصعب، كاشفين بما لديهم من وثائق أبعاده العميقة ودوافعه.

التمدين.. التبشير. الصلبان تتقدم المدافع والجيوش، وتصبح الحقيقة اليومية لزنوج أنغولا وغينية وموزمبيق هي القتل والاستغلال والذوبان. يخدمون البيض. يموتون وهم ينون لهم البيوت والطرقات، أو يغورون في أعماق المناجم الخانقة. السود يمّحون. لايملكون بعد شيئاً في بلادهم.

[(٦): (وهو أبيض) جئت إلى الغابات كي أقطع الأخشاب.

(٥ و ٧): (وهما من البيض) اقطع الأخشاب.. اقطع الأخشاب في الغابات الاستوائية.

الجوقة: (وهم من السود) ماعادت الغابات لنا. ملعونة هي الغابات.

(٦): جئت إلى السهول لأربيّ الماشية.

(٥ و ٧): ربّ الماشية في السهول.

الجوقة: ماعادت السهول لنا. ملعونة هي السهول.

(٦): جئت إلى الجبال لأصطاد الطرائد.

(٥ و ٧): أسقط الطريدة. أسقط الطريدة ببندقيتك.

الجوقة: ماعادت الجبال لنا. ملعونة هي الجبال.

(٦): جئت إلى المدن لأبني بيتاً.

(٥ و ٧): أيها العبد امسح لي حذائي. أيها العبد احمل لي حقيبتي.

الجوقة: ماعادت المدن لنا. ملعونة هي المدن.

هو ذا التمدين.. هي ذي الدعوة الإلهية»].

وبين العمّال الإفريقيين، ١٪ فقط استطاع أن يحصل على «مواطنية» الوطن الأم.. وللمواطنية شروط لابد من توفرها. أولاً ألاّ يكون المواطن قد حُكم من قبل. أن يتكلم لغة الوطن الأم بطلاقة. أن يأتي بشاهدين يؤكدان مزاياه. أن يحمل شهادة صحية، أن يقسم على الإخلاص له. أن يكون له عمل ثابت ودخل ثابت. أن يدفع الضرائب بشكل منتظم، ويؤدّي الواجبات الدينية بالتمام، وله تربية تؤهله للقيام بواجباته الخاصة والعامة. بعدئذٍ يصبح له حق التصويت والانتساب إلى النقابات. «١٪» فقط يمكن أن تتوفر فيهم هذه الشروط. أما البقية فإنهم بلا هوية، يعملون كالحيوانات في المناجم وعلى الطرقات. الرجال يضيّعون نساءهم. والنساء لايعرفن أين أولادهن. وإذ تقول (آنا) الحامل في شهرها السادس إنها اشتغلت اليوم (١٢) ساعة، وإنها يجب أن تعود إلى كوخها، لترى ابنها المصاب بالحمى، تُضرَب حتى تجهض طفلها، وتلقى عارية في حجرة أرضها خشنة. وإذ يطلب بعض سكان مقاطعة كاينكا من السلطات أن تسمح لهم بأن يفتحوا مدارس لأولادهم، تُبعثر أشلاؤهم في أراضٍ بعيدة، ثم تحمل الأنهار أيدي ورؤوس وأحشاء رجال مُزِّقت أجسادهم في أرض مجهولة.

هذا هو التمدين.. هذه هي الدعوة الإلهية.

وفي أنغولا الاستثمار يعطي أرباحاً بالغة، لأن الأيدي العاملة رخيصة جداً: «الماس».

- من أجل شركة الماس الانكلو أمريكية.
- من أجل جماعة أوبنهايمر.
- من أجل مورغان.
- من أجل وير.
- من أجل غوغنهايم.
- من أجل ريان ولافورمينيير.

- من أجل الاتحاد المنجمي لأعالي كاتنغا.
- من أجل الفارانتي تروست بنك.
«الماس».
- مليون قيراط في العام.
«الماس».
- (٢٤٠٠٠) رجل في المناجم، (٢٤٠٠٠) من المحكومين بالأشغال الشاقة في المناجم.
- (٢٤٠٠٠) رجل ينبشون من أجلكم الماس في مناجم لوندا ولواندا، لقاء أجر سنوي مقداره (٢٠٠ دولار).

ثم تتوالى وثائق كهذه عن البترول، عن الحديد، عن القهوة. ومع كل مادة يتكرر الشيء نفسه. ما هي الشركات التي تستثمر أموالها هناك، وعدد العمال وأجرهم الهزيل.

هذا هو التمدين.. هذه هي الدعوة الإلهية.

ولذلك حين تندلع الثورة، تضع كل دول العالم الرأسمالي، التي تستثمر شركاتها ثروات المستعمرات البرتغالية ثقلها لمساعدة البرتغال في المحافظة على مستعمراتها، وإتمام رسالتها التمدينية، ودعوتها الإلهية.

غير أن الثورة تحتدم. وقوات الأطلسي تبحر بالآلاف إلى البلاد البعيدة التي يسكنها ناس بسطاء لا حقوق لهم إلا أن يتعاونوا مع المستعمر، ويتحالفوا طبقياً معه. ولمّا كان التمثال «الغول» هو من معادن صدئة، فإن الشمس تشرق للثورة، لا لقوات الأطلسي التي تملأ أفريقيا بالرعب.. ويُسقط المتظاهرون كومة المعادن الصدئة، مبشرين بأن الثورة مستمرة، وبأنها ستقتلع المستعمرين من إفريقيا.

* * *

هنا، ينبغي ألا يستدرجنا ظاهر الصورة، فنحسب أن بناء مسرحية فايس يقوم على مجرد تفاؤل سهل، وتبشير تقليدي بنهاية الاستغلال والشرور،

بحيث يغدو المعطى الأساسي تنبوءاً ساذجاً بأن الكلمة النهائية للخير، ولانتصار الشعوب مهما طال الزمن. مرة قال سارتر: «نحن لسنا مع الفيتناميين لأسباب أخلاقية». وكان بذلك يضع تخوماً بين الموقف التاريخي، وبين الشفقة المسيحية التي تموّه الحقيقة أكثر مما تكشفها. ومن هذا الفارق بالذات تتبلور كل معطيات «أغنية الغول»، فهو - فايس - لايهاجم «وضعاً في التاريخ» من خلال قيم عاطفية أو أخلاقية، وإنما عبر تحليل وثائقي وموضوعي لهذا الوضع. بحيث تصبح النتيجة جزءاً من حركة التاريخ ومظهراً من مظاهر جدليتها، لا استنتاجاً أخلاقياً ساذجاً. إذن ثمة فارق جوهري بين «الشعر الغنائي» وبين هذا الشعر الملحمي الذي يرفض الصراع بمعناه «الدرامي» على مستوييه الميتافيزيكي والنفسي. إن قوى اجتماعية سياسية تتصارع. وهذه القوى كلها ذات هوية زمنية معينة، أي كلها تاريخية. ومؤدى صراعها لاترسمه التمنيات العاطفية، أو الأحكام الأخلاقية، أو التمزّقات النفسية للفرد، وإنما حجوم هذه القوى بالذات وطبيعتها.

طبعاً لممثلي مسرحية فايس موقف، فهم يرفضون الاستعمار البرتغالي، لكنهم لايرفضونه شفقة، ولابمقتضى موقف «ثقافي» متعاطف، وإنما لأنهم جزء من القوى التي تحدد أبعاد هذا الوضع، ولأن الأمر يعنيهم كأفراد وكجماعات. مرة أخرى يتداعى إلى ذهني قول سارتر مستطرداً في حديثه عن الفيتنام: «إنني أدافع عن الفيتناميين في حربهم مع أمريكا لأنني أدافع عن نفسي». وهؤلاء الممثلون أياً كان جنسهم، إنما يدافعون عن أنفسهم، لأنهم يعون هويتهم التاريخية، كما يعون حقيقة الأوضاع التي يعيشونها، ويشكّلون بعض قواها. واللحظة التي يختارونها لتقديم لعبتهم، إنما هي لحظة كثيفة يصل فيها هذا الوعي المزدوج إلى ذروته. إنها لحظة «المظاهرة» حين يصير الوعي «فعلاً». حينئذٍ تبدأ المسرحية، فتعرض (رجوعاً) الظروف والعوامل وجملة الأوضاع التي قادت.. وتقود إلى هذا «الفعل».. إلى المظاهرة.. أو إلى الثورة...

* * *

وفي سويسرا أمام جمهور من البورجوازيين الصغار قُدِّمت هذه المظاهرة. استغلَّت الفرقة كل ما يمكن أن يثير. كل ما يمكن أن يجرح. كل ما يمكن أن يهز. ممثلون مليئون بالحيوية والحرارة.. أدوات بسيطة.. فرقة موسيقية.. وبدأت حقائق الاستعمار البرتغالي تتناثر واخزة، حادة كالإبر. استخدموا الإيماء. استدعوا كل مظاهر الحضارة الأوروبية المعاصرة. أرادوا فعلاً أن يكونوا احتجاجاً على الحقيقة «اليومية» للمتفرج الأوروبي. أحياناً كان لايبدو ذلك متناسقاً. أحياناً كان يبدو غامضاً. لكن دائماً كان يبدو مثيراً وغير مملّ. لم يقفوا عند البعد الأول للمسرحية مكتفين بتقديم الحقيقة الموضوعية كما هي، أي بتقديم «الوثيقة»، وإنما نصبوا لعبتهم في البعد الثاني. في «تمثيل الوثيقة» محاولين الإفادة من الصدمة، ومن أساليب «الفضيحة» في مسرح «الهايينينغ».

* وسألت مخرج المسرحية «فرانسوا روشيه» الذي أتيح لي أن أتحدث معه طويلاً بعد عرض المسرحية:

- عمل فايس واضح المضمون، بل إن معطياته عارية. وقد ألححت على الإخراج بحيث أنك تخطَّيت بساطة المضمون، فهل يخدم ذلك أهداف المسرحية في رأيك؟

- نعم... من ملاحظة أولى يمكن أن نقول ذلك. المسرحية ذات مضمون واضح ومباشر، ومعطياته عارية. ولكن بالنسبة لبيتر فايس نفسه، للمسرحية مستويان. في الأول هناك وثيقة تاريخية موضوعية يتخذ منها موقفاً. وفي الثاني.. الوثيقة التاريخية تصبح لعبة مسرحية، (مسرح داخل مسرح). ولربما كان فايس يفضل تقديم عمله في مستواه الأول. أي أن يظل وثيقة تفضي إلى موقف. ولكن بالنسبة لنا هنا، هل نستطيع ذلك؟...

إن الوثيقة المباشرة قد تعطي رد فعل عكسياً بحيث يتقلص «بورجوازيُّنا» رافضاً الاستسلام لمعطياتها، أو لامبالياً بها. ولذا فقد اخترنا المستوى الثاني. نريد أن نحرك لامبالاته، وأن نصدمه دون أن نجعله يستنفر قواه لرفض الصدمة أو لتحاشيها. وينبغي ألا ننسى أن الاستعمار البرتغالي، أو الاستعمار بشتى

أشكاله، وما يتبع ذلك من أوضاع تاريخية فاسدة هو موضوع «محرم» (Tabou) في المجتمع السويسري. ونظرة إلى جرائدنا توضح كم هي عميقة عزلتنا عن موضوعات التاريخ المعاصر الذي يتحرك من حولنا. نتكلم قليلاً عن أنغولا، عن الكونغو، عن موزمبيق، عن جنوب إفريقيا. باختصار لقد استفدنا من التكنيك الموجود في «ماراساد»(*) كي نصل إلى أهدافنا.

* سألت من جديد.

ـ ألا تعتقد أن في ذلك مصالحة قد تجهض مضمون المسرحية، أو تلقي عليه ظلالاً؟ أقول ذلك وأنا أفكر بأن جوانب الإثارة والتجديد في لعبة الممثلين، ربما أثارت المتفرج مهملاً أو ناسياً القضية الأساسية التي يقدمها العمل. إني أفكر أيضاً في فرقة «الليفينغ تياتر»، وكيف أن الاستفزاز في الإخراج والتمثيل لديها، إنما يُستعملان لتفريغ بعض الأعمال من مضمونها الثوري، ومنها بالذات بريشت.

ـ مصالحة قد تجهض مضمون المسرحية. ولكن ما العمل؟ فايس نفسه يضطر للقيام بما تسمّيه مصالحة. إن مسرحيته غير مبنية في المستوى الأول.. «الوثيقة التاريخية» فقط، بل هو يضاعف المستوى. إن طلاباً يحملون اللافتات يجتاحون المسرح، ليقوموا بلعبة تُبسط فيها الوثيقة. اللعبة هي هنا بشكل ما «غلاف سكري» للدواء. ألم يفعل بريشت وقبل فايس الشيء نفسه! لنتذكر صعوباته الخمس أمام قول الحقيقة. وهناك شيء هام ينبغي أن نأخذه بعين الاعتبار. في سويسرا ما من بروليتاريا. طبعاً إذا استثنينا الأجانب هناك بورجوازيون صغار. والبورجوازية الصغيرة في العادة أخطر من التقليدية. ولذلك لابد أن نعتمد على «الاستفزاز». يجب أن نستفز هذا الجمهور اللامبالي، يجب أن نصدمه، أن نجعله يرتطم بالحقيقة الموضوعية لعالم فاسد. وبعض وسائل الهايبنينغ قد تكون فعالة في تحقيق مثل هذا الاستفزاز. إلا أن الفرق واسع بين عملنا وعمل الليفينغ تياتر، فهم كما قلت إنما يفرغون

(*) المسرحية التي قامت عليها شهرة بيتر فايس.

الأعمال من مضمونها الثوري على اعتبار أن «الهايينينغ» بالنسبة لهم هو غاية في حد ذاتها. الصدمة هي كل شيء. صدمة من أجل الصدمة. أما نحن فهمُّنا الأساسي هو تبليغ الوثيقة لجمهور سجين في أوضاعه الطبقية دون أن يكون ذلك مباشراً وبالتالي لامجدياً. وكما قلت، ينبغي أن نساعد هؤلاء المتفرجين اللاسياسيين والفاقدين لأي وعي اجتماعي أو سياسي. سويسرا وضع خاص، ولابد أن نأخذ ذلك بعين الاعتبار. ومن قبل قُدمت هنا مسرحيات سياسية، لكنها دائماً كانت تقدم كمسرحيات «للمتعة»، أو كان الجمهور يكتفي بالجانب الممتع فيها. لقد جاءت فرقة مسرحية كويية وقدمت (ليلة القتلة) فكيف رآها جمهورنا؟ لا أكثر من ميلودراما. بريشت نفسه يقدم هنا كمسرح «للسهرة» لا أكثر. وفي أحسن الأحوال.. يقول السويسري في نفسه: هذه أوضاع تخص بلاداً أخرى. روسيا بعيدة، وكوبا تفصلنا عنها محيطات. أترى.. إن مهمتنا صعبة. نريد أن نجعل الناس يقرأون الصحف بطريقة أخرى. إذن لابد من سبل جديدة لتقديم التزامنا. ويقيناً لو كنت سأقدم المسرحية في بلاد أخرى لاخترت مستواها الأول وأعني الوثيقة بيساطتها وبالنتيجة التي تفضي إليها.

في البرتغال مثلاً يمكن للطلاب فعلاً أن يقدموا المسرحية كما يتمنى فايس. (مظاهرة في الشارع تجتاح ساحة عامة، ثم تتبلور في عرض مسرحي لوثيقة مخزية عن الاستعمار والسلطة).

ويستطرد الحديث بعدئذ. ويقول فرانسوا متحدثاً عن تجربته المسرحية.

ـ الآن بعد مسرحية «فايس»، أستطيع القول بأن عملنا يتبلور وأن اتجاهنا يتضح. نسمِّيه مسرحاً مناضلاً. نعم إنه مسرح مناضل. همه الأساسي أن يساعد مجتمعاً لاسياسياً على الاهتمام بفساد بنائه، وبما يدور حوله في عالم صعب وممزّق.

مسرحنا جماعي. فرقتنا صغيرة عددياً، وإمكاناتها المادية هزيلة. لكن أساس عملنا هو أننا وبشكل جماعي منسجم نطرح مشاكل البيئة التي نعيش

فيها، نناقشها، نحاول أن نوضح معطياتها، وبالتالي أن نتخذ موقفاً منها. لنا جميعاً أساس من الوعي مشترك. وموقف سياسي متوافق. وفي عملنا نريد أن نطرح هذه القضايا أو نثيرها.

ثم سألته عن دورينمات.. فأجاب:

- دورينمات؟.. (وابتسم).. نعم لقد قدمنا مرة أحد أعماله، ولكن بالضبط لكي ننقده.

أما التجارب المسرحية التي تقود عملنا فهي طبعاً تجربة البرلينر أنسامبل، وتجربة بلانشون في فرنسا، وتجربة البيكولوتياترو في إيطاليا.

«١٩٦٨»

الدون كيشوت.. والبحث عن ملاذات زائفة

بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٤ أمضيت قرابة السنة في فرنسا. وفي هذه الصفحات التي لم تكتمل، حاولت أن أقدم، وفي منظور نقدي، بعض التيارات الثقافية كما تبيّنتها خلال تلك الإقامة. وأحب أن أشير هنا إلى نقطتين: أولاهما هي أني لا أتناول الثقافة كنشاط مستقل ومجرّد، وإنما كنشاط ينبع من بنية اجتماعية سياسية، ثم يتجسد أنماطاً من السلوك تنعكس على هذه البنية بالذات. والثانية هي أني اقتصرت في هذه الملاحظات على تعبيرات الثقافة في المسرح والسينما، متخيِّراً منها ما هو جادّ، ومهملاً ما ينبثق بشكل صريح أو مقنَّع من أجهزة النظام الرسمية.

- ١ -

(سانشو: انتبه.. ستسقط. أمام قدميك هاوية.

دون كيشوت: أية هاوية! إنه العالم يا سانشو. العالم. أهناك شيء أندر وأجمل من أن يمسك المرء بيده الظل؟ في الداخل. في الوراء. ولِمَ لا في السماء! أنواصل المسير؟).

بهذه العبارات القصيرة بدأت رحلة «الحلم والواقع» تلك الليلة في «كاركاسون» إحدى مدن جنوبي فرنسا. رحلة تمتلئ بالضراوة، رغم ما يتخللها من الحنان والدعابة. ترجَّل دون كيشوت عن حصانه «روسّينانتا»، وتقدم على المسرح تجرُّه رؤى لها كثافة الواقع. بينما وقف تابعه «سانشو» قرب حماره يراقبه قلقاً. الوقت بين غياب القمر وانبلاج الفجر. وفوق رؤوسنا

تتموّج السماء حريرية فضية. الزمان المسرحي ـ بداية الرحلة ـ يكاد يتطابق مع الزمان الواقعي ـ وقت العرض ـ. فالمسرح مدرّجات مكشوفة في أحد قصور «كاركاسون». مدينة من القرون الوسطى. حفظتها الأيام، ولاتزال قائمة بكل بنيانها فوق الهضبة التي تشرف على المدينة الحديثة. الأسوار والبروج تحتضن المكان، وتعمِّق الإحساس بالعصر الذي بدأ فيه دون كيشوت رحلته، كما أن الليل المتّشح بزرقة السماء والنجوم الفضية يبدو امتداداً طبيعياً للوقت المترجرج بين غياب القمر وانبثاق الفجر.. تلك لحظة تماسّ باهرة بين المتفرج والعرض، تستمر، وتغتني حتى بعد أن يكتشف المرء أن هذا كله لايلعب إلا دوراً ثانوياً. فالكاتب «سيرج غانزل» الذي أعدّ المسرحية، والمخرج «غابرييل غاران» كلاهما يصرّان على أن تتم الرحلة الآن، وفي هذا العصر، وأن تنعكس في ملامح كيشوت المكتئبة وجوه هؤلاء المتفرجين الذين تزدحم بهم المدرّجات.

الكثير من أحداث رحلة «دون كيشوت» وتفاصيلها كما كتبها سرفانتس (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) معروف جداً. فهذا المالك الذي أسرف في القراءة والحلم وعدم التلاؤم مع واقعه، قرّر ذات صباح أن يعدو وراء حلمه أو سرابه. ارتدى لباس الفرسان، وحمل حربته، ثم هجر «إقطاعيته» ومعه تابعه سانشو. إلى أين؟ إلى حيث المغامرة. فهو يريد أن يستعيد حياة الفروسية التي قرأ عنها كثيراً في بطون الكتب القديمة، وأن يحقق بطولات تجعله يتخطى مستنقع التفاهة الذي يغرق فيه معاصروه. تخيّل نفسه واحداً من فرسان القرون الوسطى الذين نسجت سيرهم الكتب والحكايات، فانطلق ينضم إليهم، وينتظم مع إيقاع تجوالهم البطولي. ومنذ هذه اللحظة، يفقد الواقع وجوده الموضوعي، ويتلملم متوارياً خلف الحلم. كذلك تتبدل المعالم والأحداث متقولبة وفق خيالاته أو أوهامه (فالسهوب الهادئة تنقلب ساحات معارك، وأصداء الليل خبب خيول، وشخير قاطع الطريق صيحات كوكبة من الفرسان ترتج الأرض تحت حركتها الدائبة في المسالك الوعرة).

ومع أن تابعه «سانشو»، الفلاح المعجون بحكمة الأمثال الشعبية، والمعرفة

العملية للحياة والإنسان، حاضر دائماً إلى جوار سيده يكشف له هلامية رؤاه، ويذكره بشراسة الواقع، وضغوط الحاجات اليومية، فإن دون كيشوت لايكاد يسمعه. يكتفي بالامتعاض، ويسترسل في تشكيل العالم على هواه. (لن يشرب بعد اليوم إلا الماء، ولن يأكل إلا الأعشاب النابتة على حوافّ الطريق، ولن ينام إلا جالساً على صهوة جواده). فالمغامرة كامنة في ثنايا كل لحظة، وتكفي علامة صغيرة حتى تنفجر، وتتيح له أن يتفجّر خوارق وأعمالاً عظيمة. ولأن المسافة متلاشية بين رؤياه والظواهر المادية للواقع، فإن كل شيء ممكن. السهل الذي يغتسل بالصمت والفجر البازغ، يتشقق فجأة، وتنبثق من أخاديده أرتال الفرسان، وبينهم كالضوء الباهر سيدهم «أمادي دوغال» وفتاة الحانة «ماريتورن» تعير ملامحها لحبيبته «ديلسيني». وأما قطيع الخراف فهو فصائل جيش مسحور. والحلاق المتجوّل فارس مشهور، طاسته خوذة مقدسة لايصيب الأذى حاملها. ومن العصور الذهبية يتدفق دائماً الفرسان الذين ينوؤون تحت أحمال الشهرة والبطولة. يرحلون، ويرحلون، وهو يرحل معهم. ينبغي أن يحقق، وإلى النهاية، انتماءه إليهم. ويضيف سفراً إلى أسفارهم حتى يصبح لحياته معنى ويستحق حبيبته «ديلسيني». لهذا فمن العبث أن يتظاهر الواقع المادي حوله، ومن العبث أن يحاول سانشو إيقاظ سيده، فالخرفان المقتولة هي جثث فرسان مسحورين، ومن المخجل التفكير بالتزود بواحد منها. من يدري، قد تكون تلك جثة الفارس «آرثور». حتى الشكوك، إذا راودته لحظة ينبغي أن يبددها فوراً وإلا ضاع كل شيء...

(ـ لماذا.. أأكون أنا أيضاً شبحاً أو كتاباً؟ أو ربما مجرد ذاكرة؟ هنا وهناك. في الداخل والخارج، غير معقول.. غير معقول؟).

ثم يمد يده، ويصيح في الفرسان الذين يراهم:

(لو أدركتم عبث تجوالكم لتحولتم فوراً إلى تراب).

لكنه يستدرك فجأة ويصرخ محموماً:

(ـ إنهم موجودون. وإذن فكل شيء حقيقي، إني حقيقي. عندما أضرب نفسي أتوجّع. إني أصرخ، أنزف، أبكي).

ومبهوراً يمتطي جْواده، وتستمر الرحلة يتبعه سانشو حتى لايسقط هو الآخر، ويتحوّل إلى تراب. الانتصارات تتراكم، والمسافات تتقلّص. يخافه الأسد. إنها لعبة. وينزوي في قفصه رافضاً منازلته. تنفتح الأرض، فينزلق إلى السراديب المعتمة. هي حفرة لإلقاء القمامة. حيث يلتقي بفرسان المائدة المستديرة، وكذلك بملهمته التي تشف كالنور «ديلسيني». وفي قصر دوق المانش، يحطم دمى المعلم بيير الذي يحاول السخرية من عصر الفروسية، ويزيل السحر عن ابنة الدوق التي نبتت لها لحية مستعارة. إنهم يسخرون منه طبعاً. لكنه يرفض الزواج منها بإباء لأنه أعطي عهداً للتي تنتظره. ومحموماً يمضي أبعد فأبعد، حتى يبارز طواحين الهواء متخيلاً في بريق أجنحتها فارس المرايا. وتدوّره الأجنحة ثم ترميه على الأرض الخشنة مهشماً.. منهاراً. بدأت الرؤية تغيّم في عينيه. وفي كيانه المهدود يتمطّى الحزن والقنوط.. ربما حان وقت اليقظة. ولكن كم هي فاجعة هذه اليقظة! إنها شبيهة بالموت، أو هي الموت ذاته. («ما أشد وحدتنا يا سانشو»!

. حقا.. إننا وحيدان)...

ولم يكن دون كيشوت يعي أنِ العالم الخارجي لن يتركه وشأنه. فابنة أخيه التي تريد أن تكون وريثته الشرعية، وأن تمتلك إقطاعيته، ترسل وراءه، ومنذ بداية الرحلة، قسيس القرية والمعلم فيها لكي يعيداه إلى منزله، ويجبراه على توقيع صك الإرث. وتتواصل المطاردة على امتداد الرحلة، حتى يجداه في لحظة انهياره. ينازله أحدهما، فيغلبه، ويجبره على خلع درعه، وارتداء سترة ممزقة من جلود الماعز، ثم يقتادانه إلى بيته. بالنسبة له انتهت الرحلة، وبالنسبة لهم، انتهت فترة الجنون. ويقام بعد أن يوقع الصك احتفال وثني تحرق فيه كتب دون كيشوت، فيتأجج اللهب، ويتصاعد الدخان حاملاً كل الكلمات والأحلام وكذلك حياته. عندئذ يأتي الموت ناعماً خفيفاً كالرماد. ويصيح سانشو: (مات دون كيشوت). ولكن لاصدى.

* * *

لعلّ الصدى ينبض ويتردد إذن في صدور المتفرجين. ولاسيما أن العرض، كما ذكرت في البداية، يلح على أن تتم الرحلة في عصرنا، وأن يعكس الدون كيشوت وتابعه وجوه المتفرّجين ووساوسهم العميقة. يتبدّى ذلك في الإعداد والإخراج معاً. فالكاتب «سيرج غانزل» تخيّر من رواية سرفانتس أهم

الأحداث والمواقف، وركزها في سياق يترابط كثيراً مع الواقع الراهن. كما استخدم، ودون أن يضحي بالشفافية، لغة يومية تعتمد العبارات القصيرة، والكلمات المبتورة التي تتلاءم مع عصر لاهث. ويقول في مقدمة الإعداد: «لاأستطيع أن أكتب إلا عن عالم اليوم. ودون كيشوت يشبهني» ثم يأتي الإخراج، فيوضح ملامح هذا العصر أكثر فأكثر. اللعبة إيقاعان متميِّزان، وإن كانا متشابكين. ما يمت إلى الواقع الموضوعي يبدو ميكانيكياً، الحركة فيه آلية، واللفتة مخاتلة. أما عالم كيشوت فإنه محموم يتوهّج فيه الإخلاص إلى أقصى حدوده. ولكن يشمل الخطين معاً جوٌّ معدني ثقيل يخيم على العرض كسحابة سوداء. ألوان متأكسدة.. ملابس وديكورات من الصفيح الداكن. صرير عجلات.. كوم من المعادن والضوضاء. حتى إن المرء مجبر على أن يتذكر كل لحظة أنه في زحام مدينة تختنق بزفير المصانع والوجوه المتآكلة. هي باريس، أو فرانكفورت، أو لندن، أو أية مدينة في أوروبا الغربية. إن الدون كيشوت فرد يعيش في هذه الـ أوروبا الرأسمالية. له رقم متسلسل. وعمل، وملكية، ومدار مرسوم لايجوز أن يتخطّاه. كل ما عليه هو أن ينتج ويستهلك، أن يوازن بين حقوقه وواجباته، وأن يتَّسق مع ترتيب الحياة حوله. بعدئذٍ تنبسط أمامه حقول المسرات، ويفيض الرضى في حناياه. كل السلع متوفرة إلى حد الإفراط. وكل ما يحيط به يتلألأ إن ظلَّ راضياً. وجوه الشرطة، والبائعات، والإعلانات، وكذلك الليل والإسفلت. فما عليه إذن إلا أن يغمض عينيه ويسترخي في هذه العربة الملونة التي تحمله بكثير من الوداعة من الميلاد إلى الممات.

تلك هي صورة الحياة المثالية لإنسان طيِّب يعيش في وفاق مع هذا المجتمع الذي يبدو كل ما فيه متماسكاً وزاهياً. إلا أن الشكوك تنخر القلب كالأرضة، وعندما تنبثق كالفطور داخل الإنسان يصبح الاسترخاء مستحيلاً، وتبدأ عيناه تتفحصان ما حوله. هنا يبدأ سوء التفاهم مع العالم. إذ يكتشف ولو تدريجياً أنه يجلس على كذبة، أو على خدعة. وما يبدو في منتهى

التناسق والتماسك يضطرب، ويتفكك كاشفاً عن واقع كالح السواد لم يتدرب من قبل على مواجهته. كما توقُّفُ الكرنفال المباغت تسقط الأقنعة، وتتسلّخ الأصباغ، فيفجأه منظرٌ عارٍ وبارد. لم تعد الابتسامات تخفي الشراسة النابحة في ثناياها، ولا الألوان تستر الدمامة. وتبدأ الحقيقة تتلامح. إنه يعيش في عالم من الحديد والإسمنت والأرقام. كل ما فيه منظم كي يمتصّه، وييبّس الحياة في كيانه، فهو مجرد مسمار في الآلة الضخمة التي تشكل قاعدة مجتمعه، آلة «الرأسمال». والآلة طبعاً شديدة الدقة ودائبة الدوران، وهي تتحول، إذا اعترض دورانها عائقٌ، رصاصاً، وقنابل، ونابالم. لهذا ينبغي أن تصاغ حياة الإنسان على وتيرة حركتها، ووفق حاجاتها. لأن تلك هي ضمانة الاستمرار. ومن قبل كانت تتم الأمور بفجاجة. فالرأسمال رجل عابس وكريه الوجه يحمل في يده سوطاً أو مسدساً، ويستحلب بفظاظة جهد العامل وإنسانيته. أما الآن وبعد تجارب مريرة وحربين عالميتين، وازدهار اقتصادي عارض فقد دخلت تغييرات شكلية على الصورة. أصبح الرجل باسماً وديع القسمات، واختبأ السوط وراء مغاسل الأدمغة والإعلانات، والتضليل. كما تقنّع الاستحلاب خلف أساليب ملتوية، فأصبح مزيداً من الإنتاج متلازماً مع مزيد من الاستهلاك. المعادلة نفسها، ولكن مع محاولة تمويه آليتها، وتسخير كل منظومة العلوم الاجتماعية والنفسية لإخفاء جوهرها اللاإنساني. أصبحت الأمور تتم بطريقة أكثر دهاء وتهذيباً. الشراسة تعلّب بورق الهدايا، والاستغلال يعبأ في جلود نضرة.. وبرفق، لكن بغلوٍّ أشد، تطعن آلة الرأسمال إنسان مجتمعها، وتشطره إلى منتج ومستهلك يجري أحدهما خلف الآخر في دورة هي حياته، أو هي تلك السفرة الخدرة في العربة الملونة، التي تمضي به من الولادة إلى الممات.. ويقول غانزل:

(وفي هذا المجتمع ليس ما يقلق هو ارتفاع الأسعار، أو التلوّث المتزايد، أو المساكن الشبيهة بالملاجئ، أو حوادث السيارات، أو الفقراء، أو الأغنياء المستغفرون، أو الأوكار السائبة، وإنما كل ما يمنع الربح. فسيدة الاقتصاد العظيمة، هذه المومس المتجددة الشباب، تؤجر العقل الالكتروني باسم الورود. وتبيع

الدبابات والأدوية. ومصدر قلقها الوحيد هو كل ما يتحرك أو كل مالايأتي منها)..

على هذا الواقع يصحو الدون كيشوت شيئاً فشيئاً. وكان يمكن أن يوالي حياته المعتادة كبررجوازي صغير، فيعتبر هذه الصحوة، كما يحدث دائماً في تلك المجتمعات، أزمة عصابية يمكن التغلّب عليها بالمهدئات، وزيارة عيادات المحللين النفسيين. وبعد فترة من الراحة، وتناول عقاقير الحكمة والرزانة، يعود أوفر صحة، فيحتل زاويته المخصصة له في هذا النظام. لكن الشك الذي يجوّف صدره بلغ حداً من النموّ أصبح مستحيلاً معه أن يتصالح مع الواقع. هي حياته تضيع ووجوده ينضب. لايستطيع أن يتحمل أكثر. فغرت هوة عميقة بينه وبين محيطه، تتجاوز سوء التفاهم، لتصبح فصاماً أو قطيعة، ينبغي أن يكون للحياة معنى، وفي ثنائية المنتج ـ المستهلك التي يرتكز عليها نظام المجتمع ليس ثمة مجال لأن تُعطِي الحياة أيَّ معنى. لهذا فإنه يدير ظهره للواقع. لايعاديه، ولايقاومه محاولاً تبديله، وإنما ينفصل عنه، وينزوي في عالم آخر يبنيه الحلم. بتعبير أدق، يتحول «هامشياً»، يرتب العالم على مقاس خيالاته، ويشرع في تلك الرحلة المحمومة في تاريخ وجغرافيا وهميين ظاناً أنه يفلت من فخ الاستلاب. وينساق معه سانشو الفلاح رغم حكمته العملية، فهو أيضاً يغويه أن يفر من ضراوة الواقع، وأن يكون له نصيب من الحلم. وهكذا ينسحب الاثنان ولو بدرجات متفاوتة إلى حياة هامشة لاتكاد تربطها بالواقع الراهن أية صلة إلا ما تقتضيه الحاجات الضرورية، كما يحاولان مخادعة الزمن بالارتداد إلى الوراء، إلى عصر فات.

هنا طبعاً تكمن الالتباسات الإيديولوجية التي تنطوي عليها المسرحية، وهي التباسات لها على كل حال جذور في الرواية الأصلية. فسرفانتس كتب روايته في فترة تحول اجتماعي، إذ إن الإقطاعية في بداية القرن السابع عشر كانت تأفل وتنهار، لتنهض على أنقاضها البورجوازية الحديثة. وبالتحليل السياسي فإن الدون كيشوت المالك المتوسط الذي أتخم ذهنه بقصص العصر السابق، عصر الإقطاعية بفرسانها وتقاليدها، لم يستطع أن يتلاءم مع

التحولات الجديدة في مجتمعه، ولم يستطع أن يجد في البورجوازية الصاعدة مناخاً صالحاً لحياة ذات معنى. لذلك لجأ إلى الحلم فراراً من أزمته وعدم تكيّفه. أوقف التاريخ وأعاد عجلته إلى الوراء، حتى التقى على مستوى الوهم طبعاً، الفترة الذهبية بالنسبة له، وهي فترة الإقطاع، فانضم إلى أبطالها، وحاول أن يجد مكاناً في الصورة التي رسمها الإقطاعيون لأنفسهم. وفي هذا المشروع يزدوج الوهم. إذ إنه يهجر الوضع الجديد أولاً، ثم يتعامل مع الوضع القديم لا من خلال تركيبه الموضوعي، بل من خلال صورته المزيفة، حيث المثل والبطولات والقيم الراسخة. وعندما بدأ سرفانتس روايته كان يريد أن يسخر من ذوق العصر، وفيض الروايات التي تمجد البطولة، وتحبك سير أبطالٍ فوق البشر. لكنه في النهاية أحب بطله، وصاغ قسماته بحنان دافق حتى أصبح من العسير ألّا يتعاطف المرء معه، وألّا يحس فيه سلخة منه، حتى ولو كان مشروع حياته خائباً، واختياره منحرفاً. الخيبة تنطوي على النبل، والاختيار يتحول حنيناً مبرراً وعذباً.

وفي عصر التحوّل ذاك حيث لم يكن واضحاً بعد ما يمثله انهيار الإقطاع، وظهور البورجوازية، من خطوة متقدمة على الصعيد التاريخي، تبدو هذه الالتباسات مفهومة، وهي لاتقلل من البعد الإنساني لشخصية تناضل، بالحلم والخيال لتجد أرضاً ثابتة وسط تاريخ يتحرّك، ويندفع مغيّراً أسس الحياة، وبنية المجتمع. أما اليوم، وبعد أن بلغت التحولات نهايتها، ووصل تطور البورجوازية الرأسمالية إلى الطريق شبه المسدود، فإن الالتباسات تكتسب خطورة، وتغدو من الناحية السياسية على الأقل مضللة. فسيرج غانزل يأخذ لحسابه طرح الرواية الأصلية للمشكلة، ويعطي قيمة إيجابية لسياق الحل الذي تقترحه، فإزاء وضع الإنسان المأزوم في المجتمع، وإزاء الاستلاب، والقهر، والإرهاب المقنّع، يرى أن اختيار الدون كيشوت يتوازى مع فعل ثوري يمكن أن يقلق، ويهز الوتيرة المنتظمة في حركة مجتمعه. ولكن في الحقيقة ما هو جوهر هذا الاختيار؟ إنه الانكماش في «هامشية» فردية مسالمة، والبحث عن توازن

داخلي في الارتداد إلى زمن آخر، لانعرف بأي مقياس ولو مجازي يمكن وصفه «بالذهبي». يسميه الكاتب «الحلم» إلا أنه حلم عنّين، لا لكونه يفضي إلى الانهدام المعنوي والجسدي، بل لأنه يتجاهل الآلة الرأسمالية الساحقة رغم أنه - الحلم - تشكل هرباً من ضغوط مكابسها. فالدون كيشوت لايواجه الواقع الموضوعي، بعلاقاته المعقدة، وتغيّراته الممكنة، وإنما ينحّيه جانباً، ويلغيه من حياته الشعورية. وفي هذه التنحية أو هذا الإلغاء يموضع بحثه عن خلاص. لذلك فإنه يعجز عن تبيّن أي أفق مستقبلي. الواقع تام ونهائي. والنظر إلى الأمام هو بحلقة في جدران دائرة مسدودة. إذن لايبقى إلا الحنين.. الارتداد إلى زمن آخر، هو رمزياً عصر الفروسية، ولكن لماذا لايكون ثلاثينات هذا القرن أو بداياته، أو عصر الامبراطوريات.. أو عصر الاستعمار مثلاً! قد يبدو أني أتزيَّد على الكاتب، ولكن ما دام قد اختار لحلمه أن يكون قفزة فوق الواقع، وأن يتحرّك فقط إلى الوراء فإن كل الاحتمالات ممكنة، أو على الأقل تترك من الناحية الإيديولوجية مجالاً واسعاً للالتباس.

صحيح أن الدون كيشوت يموت في النهاية بعد أن يفلس، وتحطمه الحقائق الموضوعية الصلبة. ولكن أي موت نبيل! لقد تعاطف المتفرّج معه، وأحبّه لدرجة يرى فيها أن موته استشهاد، واختياره هو الإمكانية الوحيدة المتوفرة لديه للنجاة من سجن الفولاذ والاستلاب. وهذا ما عنيته إذ قلت إن الكاتب يوازي بين اختيار بطله وفعل ثوري مقلق. وهو يمضي أبعد من ذلك، إذ يعتقد جاداً أن المجتمع الرأسمالي المعاصر لايتحمّل فضيحة كالتي يثيرها الدون كيشوت، وهنا يبلغ تحليل الكاتب قمة قصوره. لأن هذا المجتمع قد نظم وسائله وأدواته لا ليتحمل فقط هذه الفضائح، وإنما ليشجعها أيضاً، ويفيد منها إلى أقصى الحدود. يقيناً هو دائماً حاضر كيلا تفلت الأمور من يده، فينقلب «اللامنتمي» منتمياً، والمتمّرد «نقابياً»، لكن ذلك لايعني أن هذه «الفضائح» الفردية تقضّ مضجعه، أو تقلقه ولو تظاهر بالغضب.

* * *

توقفت طويلاً عند هذه المسرحية لأني وجدت أنها تشتمل، وبعض النموذجية، على معالم الاتجاهات الهامة التي تسيطر على الحياة الثقافية في أوروبا، كما تعرّفت عليها خلال عام. فهناك اتجاه الارتداد إلى الماضي، والاتجاه إلى الهامشية بالإضافة إلى وضع الثقافة البورجوازية كنشاط مأزوم، يكاد يكون دوراناً في حلقة مفرغة.

البحث عن دين مفقود:

(كما لو كان الزمن قد توقف في انتظار أمر غير متوقع. فإن كلاً من الإبداع، والأشكال الفنية، والصور، والأغاني، والموضة، والمسرح، والسينما، وكل ما يعكس صورة الإنسان، كفّ عن أن يعيش في الحاضر. إن المبدعين ـ ونستعمل الكلمة لأنه اصطلح عليها ـ لايعرفون بعد أين يمضون، فاختاروا السير إلى الوراء...)

مارتن إيفين ـ جريدة اللوموند.

لاتستطيع الثقافة البورجوازية، مهما بلغت قوتها الاحتجاجية، أن تمضي إلى الأمام، وأعني بالمضي إلى الأمام أن تكون «تاريخية». تتميز قوانين وعلاقات الوضع الاجتماعي ـ السياسي، وتستشرف المستقبل عبر حركة التاريخ. بهذا المعنى، المضيّ إلى الأمام يعني أنها تنفي نفسها، وتتجاوز مكوناتها، وبالتالي تنقلب على إيديولوجية النظام الذي أفرزها، وهذا ما لايتفق مع هويتها.

وثقافة غير قادرة على أن تكون «تاريخية» محكومة دائماً بأن تقوم على تناقض عسير. فهي لاتستطيع أن تتجاهل الوضع المزري الذي يتلازم مع نظام يجتاح فيه «الرأسمال» لامبالياً بخير أو شر كل الوجود الإنساني، ويختزله إلى مجموعة علاقات بين سلع تنظمها الأسعار والأرباح، لكنها في الوقت نفسه تحجم، أو تعجز عن إدراك أن تقويض هذا النظام بالذات أمر لامفر منه لتغيير الوضع المزري.. لهذا عندما تعكس ثم تحتج على مظاهر الوضع المأزوم في مجتمعها، لايصل احتجاجها إلى وعي إيديولوجي بضرورة تجاوز نظام المجتمع

وتبديله. وإنما تظل حبيسة هذا النظام، تبحث من خلاله وفي إطاره عن منافذ للخلاص. ومن هنا ينبع التناقض ويصبح حتمياً أن يفضي البحث إلى حلول هروبية، أو تكريس لقيم اليأس.. وفي حالات قليلة، عندما يبلغ النتاج أقصى إيجابيته يتحول شهادة على فساد الإيديولوجية السائدة.

وعندما تتفاقم الأزمة في المجتمع البورجوازي ـ الرأسمالي، يبرز التناقض في ثقافته بشكل أحدّ. كما تتقلّص آفاق الحلول إلى تخبطات تنبع كلها من «الفكر الفردي»، وتتراوح بين الاستسلام الرواقي للعبث، وبين الاحتماء بملجأ متهدّم لدين ضائع.

ونظرة سريعة إلى الاتجاهات الأدبية والفنية التي سادت الحياة الثقافية في أوروبا الغربية منذ بداية العشرين حتى الحرب العالمية الثانية، أي في فترة أزمة الرأسمالية الطاحنة والدامية، تؤكد هذه الفكرة وتوضحها. فمنذ كيريجارد ووجوديته، مروراً بالدادائية والسريالية ورعب كافكا وغثيان وعبث كامو.. إلخ، يمكننا وبما تسمح به هذه العجالة أن نتميز ثلاث ميزات رئيسية.. الأولى هي أن كل هذه الاتجاهات انبثقت تحت وطأة إحساس حادّ بأزمة المجتمع. الثانية أنها تحاشت عجزاً أو عمداً تحليل هذه الأزمة، وكشفها من خلال مكوناتها السياسية، أي من خلال مقولات حركة التاريخ. الثالثة، أنها وبسبب ذلك لم تتبين إلا خلاصاً فردياً بمعزل عن الجماعة، وربما بنفيها، أو بالتعالي عليها. إلا أن الأحداث الدامية والمتلاحقة سرعان ما فضحت هشاشة هذا الخلاص وعقمه، ولهذا كانت هذه التيارات تجد نفسها دائماً في طرق مسدودة، وكانت تضمحل تحت ضغط الحركة التاريخية، كما كانت تدفع الثمن العادل لتجاهلها.

هذه المقدمة ضرورية لتحليل الملامح الرئيسية للحياة الثقافية في أوروبا الغربية وفهمها. هذه الملامح كما حددتها في الفقرة السابقة، وهي الارتداد إلى الوراء والهامشية، وانكماش الثقافة في نشاط مأزوم يكاد يكون دوراناً في حلقة مفرغة.

ونبدأ بالملمح أو الاتجاه الأول، وهو الارتداد إلى الوراء. ففي الفترة الأخيرة طغى هذا الاتجاه مثل موجة عارمة شملت الأدب والفن، وكل ما يعكس صورة الإنسان على حد تعبير مارتن إيفين. وكما لو أن الزمن قد انسدَّ فجأة، أخذت العيون تنظر إلى الوراء، ولكن دون غضب، بل بكثير من الحنين والأمل. انبعث الماضي، وراح يتظاهر في أخيلة الفنانين، ومجلات الأزياء، وفي حناجر المغنين، وعلى خشبات المسارح. وتحول كل شيء ارتداداً.

طبعاً لم تقتصر هذه الموجة على أوروبا الغربية فحسب، بل امتدت إلينا، نحن الذين تمزّقنا آلاف المشاكل المختلفة. رجعنا معهم إذ رجعوا، وتألقت على أجسادنا أزياؤهم، وواكبت أذواقنا ما يتذوقون، وإلا كيف نثبت أننا «أبناء العصر، وأننا متحضّرون»؟ على كل، ما هذه سوى ملاحظة جانبية لظاهرة تستحق فيما بعد أن نتوقف عندها بشكل أوسع.

وجوهرياً يمكن أن نميّز في هذه الموجة خطين بارزين. الأول هو الارتداد إلى «دينية» مفقودة، والثاني هو الارتداد الزمني إلى فترة تاريخية سابقة، وبالتحديد إلى ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن. وعلى صعيد الأدب والفن يمكن أن نجد ما يمثل الخط الأول في آخر أعمال فرقة «المسرح الحي» «اللفينغ تياتر»(*) وأعمال جماعة «الرعب» التي يبرز فيها أرابال، وجودوروفسكي، وتوبور، ويمثل ثاني الخطين عدد من الأفلام والمسرحيات التي فجرت الظاهرة وأبرزتها بحدة. ونحاول الآن أن نلقي بعض الأضواء على بنية هذين الخطين.

محاولة البحث عن دين مفقود ليست جديدة في الثقافة البورجوازية. بل

(*) الـ «ليفينغ تياتر» فرقة مسرحية أمريكية كان يديرها جوليان بيك وزوجته جوديت مولينا. وقد أوجدت أسلوباً جديداً في العمل المسرحي تدريباً وعرضاً. بلغت أوج شهرتها خلال جولتها الأوروبية التي استمرت عدة سنوات، وكان أبرز ما قدمته خلالها أنتيجون بريشت. والمسرحية الأخيرة «الفردوس الفوري» التي أنتجتها الفرقة لحساب مهرجان أفنيون عام ١٩٦٨. ولكن العرض منع في فرنسا، فعرجت الفرقة على جنيف وقدمت فيها بضعة عروض، قبل أن تعود إلى الولايات المتحدة، وتتفكك.

في جنيف حضرت العرض، وتعرّفت على جوليان بيك وأجريت معه حواراً تضمن هذه المقاطع.

كانت كإيقاع منتظم لايفتأ يتكرر بين حين وآخر متلازماً بشكل مباشر أو غير مباشر مع تفاقم الأزمة الاجتماعية. كيركجارد وهيدجر وبرجسون وكارل يسبرز وغابرييل مارسيل، إذا لم نذكر إلا الفلاسفة، كلهم حاولوا، وبناءات فكرية مختلفة، هذا البحث. جرّبوا أن يجدوا توازناً داخلياً من خلال روحانية فردية تتجاهل الواقع الموضوعي ـ صراع الطبقات.. والحركة الاقتصادية ـ على الرغم من أن هذا الواقع هو منشأ عدم التوازن. لهذا يمكن القول، مع الإشارة إلى تفرّد كل واحدة من هذه التجارب، بأن هذا البحث في محصلته لم يصل إلى أي تأثير فعال على حياة المجتمع، اللهم إلا «دعم النظام القائم ـ النظام الرجعي» على حدّ تعبير لوكاتش.

ولكن ذلك لم يمنع تكرار المحاولة في صياغات أدبية وفنية متنوعة. مع فارق أنه لم يعد بالإمكان إغفال الجانب السياسي لأزمة الإنسان الغربي. فبعد اللوحة السوداء التي رسمها «بيكيت» لعالم بلا دين، حيث الإنسان محكوم بالإحباط، والحياة خالية من المعنى، جاء مسرح «الليفينغ تياتر» ليكدّس في سلة واحدة: السرياليين وفرويد وبوذا والمسيح، ثم أضاف إليهم تحت ضغط الحرب الفييتامية وأحداث أيار في فرنسا، ماركس. ومن هذه الأكداس جرب أن يصوغ ديناً جديداً، قد يسترد به شخوص «بيكيت» الرازحون تحت يأسهم الأزلي بعض الأمل. وإن سألت كيف؟ فالجواب جاهز وبسيط.. باليوغا التي تتيح للإنسان هدوء السريرة، وبالمحبة المطلقة التي يمور فيها الشبق الجسدي، وبالتعرّي الكامل وإطلاق كل الرغبات الحبيسة بلا قيد، ثم بإحراق النقود، والانغماس بعدئذ في عيد ديونيسي لايتوقف إلا بالموت. والمحور الرئيسي في هذه التعاليم هو «اللاعنف»، الذي يبلغ أقصى أبعاده في المحبة الشبقة. كما أن هناك آلية معينة تتم فيها ممارسة الدين الجديد الذي يتطابق في ذهن (جوليان بيك) مدير الفرقة، مع الثورة الحقيقية. فالبداية هي تدريب طويل على «اليوغا» وتأمل باطني عميق ينتقلان بالإنسان من السؤال إلى الرؤيا والكشف، ثم إلى الثورة الجنسية الكاملة التي تنظفه من شوائب العنف، وبعدها إلى ثورة العمل

وإحراق النقود.. وهكذا حتى يصل إلى المرحلة البيضاء إذ يتحقق الفردوس الجديد ويلتقي الإنسان مع الله.

توليفة مشوشة، تبدأ من طقس ديني ـ مسرحي، وتنتهي نداءً بلا صدى لبناء فردوس فوري. ولاينسى هؤلاء المبشرون إثارة كل المشاكل السياسية التي يكتوي بها عالم اليوم. من القنابل الأميركية التي تحرق أطفال فيتنام، إلى التمييز العنصري، إلى حرب العصابات في أمريكا اللاتينية، ثم إلى الصراع العربي ـ الإسرائيلي. ولكن في إطار هذه «التوليفة الدينية» الجديدة لايجدون لهذه المشكلات جواباً أفضل من «أحبّوا بعضكم بعضاً». وهم يعتقدون جادّين أن الحب الشبق يمكن أن يضع نهاية لكل الصراعات. وأن هذا الحب إذا ما اقترن بالهدوء الباطني، سيقود إلى مرحلة السلام العليا، حيث كل شيء ممكن ومسموح به، وحيث الإنسان في وفاق مطلق مع الآخر والطبيعة والله.

وفي نقاش مع «جوليان بيك» دار بعد أن حضرت عدداً من التدريبات وعرض مسرحية «الفردوس الفوري» وضح وجهة نظره على النحو التالي:

«العيش في عالم اليوم مستحيل، ولابد من تغيير شامل وجذري. ولكي يتم ذلك، يجب أن تصفو سريرة الإنسان. فكل الفساد ينشأ من الكراهية والعنف. والتغيير يجب أن يبدأ بالتخلّص من هذه الشحنة المتفجرة التي تختبئ في حناياه. ولكن ممَّ تأتي الكراهية، وممَّ يأتي العنف؟ من الكبت الجنسي. فعندما تتعرّض الحياة الجنسية للقهر تتحوّل إلى كمية ديناميتية من الحقد والعنف، يصبح الإنسان معها جاهزاً للتيبس في أفكار متحزّبة أو جامدة. لهذا فالحرية الجنسية المطلقة تغسل الإنسان من الحقد ونوازع العنف. وحينئذ تتساقط كل المشكلات العالمية كقشور يابسة لأنها تفقد الأسباب أو الشحنات التي تفجرها. إن الصراع العربي ـ الإسرائيلي مثلاً لايمكن أن يحل إلا عن هذا الطريق. ومن المؤسف أن ضحايا الأمس وهم اليهود يصبحون جلادي اليوم. لكني متأكد أن المشكلة لايحلها إلا أن تزول من النفوس كل إمكانيات

«العنف». محاربة العنف هي البداية. والتأمّل الهادئ الذي توفره العبادات البوذية هو الذي يقود إلى هذا الإدراك. بذلك فقط يجد الإنسان صفاء السريرة، ويسمو فوق الفروق. يقبلها، ويعايشها، بل ويهتف: العالم يخص الجميع وعاشت الفروق. عندئذ لن يبالي أحد بتكديس المال، ولا بالامتلاك، ولا بإذلال الآخر، وإنما بالإبداع المتواصل الذي يستمر ويستمر حتى نقطة الصفاء العليا».

ولن أناقش هنا الآراء السياسية التي يتضمنها هذا العرض. ولكن أشير فقط إلى التفكك والسذاجة في هذه الدينية الجديدة، بالإضافة إلى أنها لاتعدو محاولة لنزع السلاح من أيدي كل المضطهدين، وتكريس الأمر الواقع في العالم الراهن. لاحظ عبارة «عاشت الفروق». فإن نقاء السريرة سيقود إلى الزهد، وبعدها إلى احترام الفروق. وفي الظاهر قد تبدو الفروق عرقية، لكنها في جوهرها كما نعرفه اقتصادية. وإذن على الفقراء أن يهتفوا للفروق بينهم وبين الأغنياء، وعلى الدول الفقيرة أن تحترم المسافات بينها وبين الدول الغنية. «وهذه أدهى حيل الرأسمالية لبقاء تقسيم خريطة الفقر والغنى في العالم على ما هي عليه الآن»(*). كما أضيف بأن هذه الدينية لاتعدو محاولة خلاص فردية. وفي أحسن الأحوال هامشية، أي عن طريق جماعات صغيرة مثل فرقة «الليفينغ تياتر» نفسها، إذ حاولت أن تعيش دينيتها، ثم لم تلبث أن تفككت. وهي لاتؤدي إلا إلى التسكين، وتهدئة خواطر الطبقات المستغلة أو صرف اهتمامها عن القضايا الأساسية. ويتم ذلك، ولايهم هنا حسن النية، باسم الدفاع عنها وعن الشعوب المضطهدة أيضاً.

* * *

هذه الملامح نجدها مكثفة لدى جماعة «الرعب». وأفضل نموذج لتوضيحها هو الفيلم الذي أدهش نقاد باريس، وأخشى أن يدهش نقادنا

(*) راجع فكرة جينيه عن الفروق، وحيلة الغرب في تأكيد الفروق وقبولها.. «مع جان جينيه: نقاش وتحليل».

أيضاً. فيلم «الجبل المقدس» سيناريو وإخراج وديكور وملابس وموسيقى ألكسندر جودوروفسكي.

ومن المفيد قبل تحليل الفيلم أن نعرض بإيجاز بعض ملامح اتجاه «الرعب» الذي يضم الآن مجموعة من الكتّاب والفنانين أبرزهم أرابال، وجودوروفسكي، وتوبور، فالكلمة مشتقة من «بان» الإله الإغريقي الذي احترف الضحك صغيراً، ثم أصبح يرعب البشر بالهيئة التي اتخذها وجهه. وبالنسبة للكاتب المسرحي «أرابال» الذي التصق باسمه هذا الاتجاه، فإن «الرعب» ليس مدرسة، ولا حركة فنية أو أدبية، بل هو شكل من أشكال الوجود والخلق الفني. «فاهتمامات إنسان الرعب هي الفن، واللعب، والاحتفالات». «الفنان هو الساحر أو النبي»، ومصادر خلقه هي «الذاكرة والصدفة والالتباس». أما شكل العمل الفني الذي ينبغي أن تتوفر فيه هذه الشروط: «أن يكون ضد التشويه، وغامضاً، وضد السخرية، ومليئاً بالتناقضات، وأن يحتوي على الرياضيات والمنطق، ثم أن يكثّف الأشكال التقليدية لصبّها في الأشكال الجديدة وبالعكس». أما جودوروفسكي فيصف ذكاء فنان الرعب أو موهبته «بأنه القادر على تأكيد فكرتين متناقضتين في الوقت نفسه، أو تأكيد عدد لامتناهٍ من الأفكار، أو عدم تأكيد أية فكرة. وإنسان الرعب ليس لديه أسلوب، ولكن لديه كل الأساليب».

ولا أعرف إذا كانت هذه السطور القليلة تقدم أي إيضاح عما يحب هؤلاء الفنانون أن يسموه «إنسان الرعب». والكتاب الذي أصدروه صيف عام ١٩٧٣ لايقدم إلا تنويعات أسلوبية لهذه التعريفات العامة والمتناقضة. ففنّ الحياة مثلاً عند إنسان الرعب يتمثل في «حب الحياة والجبن والسعادة والانفراد في إطار الجماعة والتلذذ بالحرية، وقبول أفكار وأساليب في الحياة مختلفة عن أفكاره وأساليبه، والهروب من المعركة». وهو يريد في الوقت نفسه أن يكون إنسانياً وعالمياً وتقدمياً وضد العنف وضد التفرقة العنصرية وضد الانتماء إلى وطن بالذات وضد التدين بمعناه الكنسي، فكيف يمكن أن تتوازن مثل هذه

الرغبات وهذه المطامح! ربما يريد جودوروفسكي الإجابة على مثل هذا السؤال عندما يتحدّث بحماسة عن الصوفية. «تعلمك الصوفية أن تجد الجوهر خلف القناع، أن تجد الفراغ الكبير، إنها تعلم بطيء للموت. ينبغي أن تتعلم كيف تتخلى عن كل شيء. وإني أهيّئ نفسي لذلك يومياً، فهذه هي الوسيلة الوحيدة للعيش».

وفي فيلمه «الجبل المقدس» يجسد هذا المعنى بكثير من الإلحاح والوضوح. ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام مبشر جديد يقدم لنا أخلاطاً من البوذية والمسيحية والإسلام. «إن النماذج الأولى لإنسان الرعب هي بوذا ومحمد والمسيح».

يبدأ الفيلم بمسيح مسمَّر على صليب مشرع فوق التلال. يأتي مسخ مشوّه ومعه جمع من الصغار فيرجمون المسيح بالحجارة. يصحو من إغمائه مذعوراً، وينزل عن صليبه، فيبتعد الصغار هاربين. لكنه يتصالح مع المسخ المشوّه، وهو كما نتبيّن فيما بعد عفريته أو وسواس الخطيئة لديه، ثم يهبطان التلال باتجاه المدينة. هي روما المعاصرة، والحضارة الرأسمالية، وبالذات الأمريكية بكل سطحيتها وشراستها. مدينة غريبة كل ما فيها للبيع والاستهلاك. ويسيل الدم في شوارعها كسواقي المطر. جثث. عنف. تجارة. قمع.. يمر عرض عسكري، الأعلام المرفوعة فيه شرائح دامية من اللحم البشري. ويمسك رجل امرأة، فيسندها إلى الحائط، ويواقعها وهي تضحك، بينما يلتقط زوجها صورة سياحية لهما. أما الفن فإنه لعبة مضرجة بالوحشية. جيش من الضفادع المسلحة يهاجم قلعة تحميها جيوش أخرى، وتتم المذبحة، ثم تغرق كل الضفادع في سيل داهم من الدم اللزج. إذا كان لكل حضارة الفن الذي يعبّر عنها، ففي أمريكا هذا هو التعبير الفني الذي يتوافق مع قيمها ونمط الحياة فيها.. والمصلوب يتابع تجاوله. كل ما حوله سلع للاتجار، وفي المقدمة المسيح ذاته. وفي الكنيسة ينكره القسيس الذي يضاجع تمثالاً له، فيطرده. ووراءه تمشي المجدلية صامتة مدلّهة. كذلك يتبعه وسواسه.

بعد هذا تبدأ رحلة المسيح مع الساحر «الله». يصعد برج السماء ويلتقي

به. يطلب ذهباً فيحول الساحر فضلاته ممتزجة بالعرق الإنساني إلى كتلة من الذهب. ولكن ما قيمة الذهب؟ حول الساحر يتحلّق عدد من الأشخاص الذي ملكوا كل شيء على الإطلاق. الثروة والنفوذ ومختلف أشكال اللذة. لكنهم اكتشفوا بعدئذ أن هذا كله بلا قيمة ما داموا فانين. لهذا جاؤوا إلى الساحر لكي يقودهم إلى الجبل المقدس. إلى الخلود. تاجر النساء، وكل العاملات محظيات له، وعروق تنزف ذهباً في خزائنه. تاجرة السلاح التي تزرق في دماء الأطفال العنف وبذور الحرب. تاجر الفنون الذي يصهر كل شيء ويحوله سلعة. وزير الخزانة الذي يقترح قتل آلاف المواطنين لسد عجز مالي. المهندس الذي بلغ قمة المجد لتصميمه مساكن لها أشكال التوابيت وأحجامها، ولايتسع البيت منها إلا لجسد ممدد. مدير البوليس الذي يقود جيشاً من الخصيان، ويمزّق صدور الطلبة المتظاهرين بإشارة صغيرة.

هؤلاء هم الرفاق الذين ينضم المسيح إليهم، ليذهبوا مع الساحر بحثاً عن الجبل المقدّس. وتبدأ الرحلة. يجب أن يتخلّصوا من كل ما يضيعهم، أو يجعلهم يتيهون عن الدرب. هي عملية ترويض للتخلص من دوافع الجسد، والشهوات الدنيوية. وتدريجياً يصبحون أقرب من الطبيعة، ويجدون البساطة، ويقهرون أنفسهم. إنجيلهم يتلخّص في هذه الكلمات: «المعرفة، الجرأة، الإرادة، الصمت». بعد ذلك يضيف الساحر قائلاً للمسيح الذي خلّصته الرحلة من شوائبه وبالتالي من المسخ الذي يرافقه: «إن الحب أيضاً هو أهم الحقائق»، ثم يشير إلى المجدلية التي تتبعه صابرة راضية، ويأمره باصطحابها والعودة، كي يتّجه إلينا، نحن المتفرجين، فيكشف اللعبة، ويخبرنا أن ما رأيناه ليس إلا فيلماً سينمائياً، والمهم أن نكون قد استوعبنا الموعظة.

ويشكّل الفيلم باللوحات التي يقدمها في بدايته عن المدينة، وبالصور التي يرسم بها قصة كل واحد من مجموعة الرحلة، بانوراما قوية التعبير، وشديدة الحساسية عن تفسخ المجتمع الرأسمالي، وتحلل الوضع الإنساني فيه. ولا يجهل جودوروفسكي، كما لايتجاهل الدور السياسي والاقتصادي في ولادة

هذه الحالة المتفسخة. والدليل إلحاحه على صور بالذات مثل: الإرهاب البوليسي، والسحق الجماعي، والاستغلال الاقتصادي، والحروب، وعجلة الرأسمال التي تطحن الفرد.. إلخ. لكنه بدلاً من أن يضع ذلك في إطاره الإيديولوجي الصحيح، نراه يلجأ إلى تحليل ديني أخلاقي يتلازم فيه انحطاط المجتمع الرأسمالي مع تقهقر الجانب الروحي في الغرب. ثم انسجاماً مع هذا التحليل يتوضح الخلاص في موعظة تضم نتفاً من البوذية والمسيحية والإسلام. التخلي عن الشهوات والطمع، الزهد في أعراض الدنيا الزائلة، العودةإلى الطبيعة ونبذ العنف، إلى أن تشفَّ السرائر، ونصل إلى نيرفانا معاصرة يتوفر فيها الانسجام والحب والسلام.

* * *

ها نحن مرة أخرى أمام الفردوس. ولكن من يطأ العتبة أولاً: أصحاب مصانع السلاح أم قتلاهم؟ أرباب العمل أم عبيدهم؟ الدول المستغِلّة أم الدول المستغَلّة؟

هنا يصبح للتقليد الشائع عندنا، إذ نرتبك أمام الباب ويدفع كل منّا الآخر كي يتقدمه في الدخول، قيمة مصيرية. فالفردوس ليس إلا أمنية خائبة في ذهن فنان خانته بصيرته.

إن هذه العودة لاسترداد روحانية ضائعة لاتتيح خلاصاً إن لم تجعله أبعد. فهي تخفي جوهر الأزمة عندما تردّها إلى مجرد انهيارات خلقية، متجاهلة بذلك الوضع الطبقي، والبنية الإيديولوجية للنظام. وبما أن من الخصائص الأساسية للرأسمالية لامبالاتها بالمعايير الخلقية أو الدينية، فإنها تظل الرابح الرئيسي من مثل هذه الدعوات، إذ تموّه لها أطراف الصراع الاجتماعي من جهة، وتساعد على تشويش وعي الطبقات المسحوقة من جهة ثانية، ثم تعطي الوهم بملاذ يعين على مزيد من التكيّف والفردية. لهذا لاعجب أن يتبناها النظام. ويعطيها مساحات إعلامية واسعة. ولو استطاع لعبّأها في برشامات، ووزّعها مثل عقاقير مجانية، لاداخل مجتمعه فحسب، وإنما في الخارج أيضاً.

وهنا تكمن الخطورة الأدهى. فهذه الدعوات تشجيع ذكي للمجتمعات التي ترزح تحت عبء التخلّف والفكر الغيبي كي تبقى على حالتها الراهنة. فهي لاتزال تملك ما يفتقده العالم المتقدم صناعياً، أي البداعة والروحانية. وبما أن الصناعة والرفاه المادي لم يحققا للغرب السعادة، بل على العكس قاداه إلى متاهة من الانحلال والعنف والبؤس الإنساني، فعلامَ إذن تحاول هذه الشعوب إحراز أسباب التقدم؟! ولماذا تتبع طريقاً أثبت الذين مشوا فيه أنه مسدود، ولايفضي إلا إلى التعاسة! من الخير لها أن تحتفظ ببساطة حياتها، وتهجع إلى دفء روحانيتها راثيةً للغرب الذي يتخبّط في تيه التكنولوجيا والمادية.

ولاشك أن هذه الدعوات الرامية إلى إبقاء خريطة التقدم والتخلّف على ما هي عليه، أثّرت ولاتزال تؤثرعلى كثير من مثقفي العالم الثالث. وفي البلاد العربية يكفي أن نتذكر عدد المؤلفات التي وزّعت ميراث المادة والروح. فأنعمت على الشرق بالروح، ورمت المادة للغرب... ولايزال عصفور توفيق الحكيم يزقزق مزهواً بعدالته.

الارتداد إلى الماضي الفاشي:

(انتبهوا.. إن البطن الذي أنجب الوحش
لايزال شديد الخصوبة)
برتولت بريشت

إن الارتداد إلى فترة تاريخية سابقة يتخذ بعداً سياسياً مباشراً ومقلقاً. وفي الفترة الأخيرة عندما اتّسعت مظاهره وتعدّدت، لم يعد بالإمكان تجاهل ما ينطوي عليه من دلالات. فبدأت الأسئلة تتناثر محمّلة بالشكوك والاضطراب: (إلى أين نساق؟ هل هي الكارثة من جديد؟ ما مغزى كل هذا؟ ألا يزال قتلة الأمس يعيشون بيننا؟ إلخ)، كما خصصت الصحف الجادة حيّزاً واسعاً لمناقشة هذا الاتجاه. وحاول عدد من الكتّاب التقدميين تحليل أبعاده وكشف الاحتمالات المفزعة التي يقود إليها.

وظاهرياً يبدو الأمر وكأنه لايعدو واحدة من «الصرعات» التي تعوّدها المجتمع

الغربي. فكما ينبغي أن تكون لكل فصل من السنة موضة وأغنية ونجم.. و.. فقد توافق، وخلال فترة واحدة، أن مصمّمي الذوق في شتى المجالات مسّهم حنين مفاجئ إلى ما كان سائداً في أوروبا منذ أربعين أو ثلاثين سنة. فاستعاروا من تلك الحقبة أزياءها وأغانيها ومظاهر الحياة العامة فيها. كذلك شمل هذا الحنين - وهنا النقطة الأساسية - عدداً كبيراً من الكتّاب والفنانين، فالتفتوا ينبشون من تلك السنوات موضوعاتهم، وأبطالهم، وحتى أشكالهم التعبيرية. ولأول وهلة قد يبدو كل هذا بريئاً. فما ضرر أن تحاول فتاة تقليد جدتها في اللباس وتسريحة الشعر. أو أن يجد المرء في الماضي سحراً خاصاً فيحاول استعادته، أو أن يغوي الفنان فيستلهم منه مادته. مبدئياً لاشيء، لولا أن تلك الفترة التي تستقطب الحنين، هي في التاريخ المعاصر فجوة تفيض بالدم والموت ورائحة الجثث. خلالها تكثفت أزمة المجتمع الرأسمالي، وهبّت الفاشية، وانفجرت الحرب العالمية هولاً ودماراً. وفي فترة كهذه، من يستطيع أن يفصل مظاهر الحياة عن طابعها الفاجع! كيفما امتدّت الذاكرة تلامس الهول، وتنكمش أمامه. قبعات أصحاب مصانع «كروب» غربان تنهش أجساد العمال المصروعين، والأغاني ينوح فيها الموت، ومشية الشبيبة النازية ملايين تدفن تحت الأنقاض. وفي كل الأحوال، حركات هتلر وإيماءاته هي أخطر من الأداء التمثيلي.. كذلك كيف يمكن تجنّب الربط بين شكل الحياة الاجتماعية في تلك الفترة وبين الكارثة التي انتهت إليها! إن ما يبدو بريئاً ليس بريئاً إلى هذا الحد. فالحنين يتضمن نزوعاً منحرفاً يتلاقح فيه إغراء العنف وغواية الدم. وارتداد الدون كيشوت بهذا المعنى مرعب. إذ إنه ليس مجرد حركة في الاتجاه الوحيد المفتوح، عندما يكون المستقبل مسدوداً والحاضر مخيباً، بل هو عودة إلى «الهول»، يريد أن يسترده أو أن يعيد بعثه، ولهذا فإنه يضفي عليه جاذبية مغوية.

وتحليل بعض الأعمال الفنية والأدبية التي رافقت وغذت هذا الاتجاه، يلقي ضوءاً كاشفاً على مدلولاتها السياسية، ويبرز بصورة ملموسة جداً ماسميناه

في الفقرة السابقة، عجز الثقافة البورجوازية عن أن تكون «تاريخية»، وبالتالي قابليتها المستمرة لأن تتحول أداة تضليل أيديولوجي في يد النظام ولحسابه.

يتعذّر أن نحيط هنا بكل الأعمال السينمائية والمسرحية التي تندرج في هذا الاتجاه. ولذا سنقصر تحليلنا على أهمها وأكثرها حداثة، لاسيما وأن الملامح العامة تكاد تكون واحدة مع اختلافات في التفاصيل، وفي شكل المعالجة.

ومن المتفق عليه أن هذه الموجة، رغم نذر سابقة، إنما بدأت فنياً عام ١٩٦٩ مع فيلم فيسكونتي «الملعونون»، وعرض مسرحية «إيفا بيرون» للكاتب «كوبي» كما قدمته فرقة (ت، اس، إي).

ففي فيلم «الملعونون» يقدم فيسكونتي صعود النازية في إطار أخّاذ، محاولاً أن يفسره بانحرافات الفرد النفسية. إنه يروي قصة شاب من عائلة غنية يعاني اضطرابات جنسية مردها عقدة أوديبية حادة. فهو يصطحب الفتيات إلى غرفته لا ليفعل الحب، وإنما ليروي ميولاً سادية مضطربة. وحياته بدوافعها العميقة، ما هي إلا جري شبق وصريح نحو جسد أمّه. ولكن تعوزه السلطة، أو أن يتماسك عالمه المزعزع في إرادة طاغية. هذه الإرادة تبرق فجأة في بزة «النازي» فيرتديها مزهواً، ويتحوّل الشاب المدلل نازياً تهتز الأرض تحت خطواته. وتتّسع إمكانات ارتوائه السادي، إلى أن يغتصب أخيراً جسد أمه. وهكذا تترابط الإيديولوجية النازية مع الانحرافات الجنسية. تتغذّى الواحدة من الأخرى، وتغذّيها في الوقت نفسه.

ولاشك أن هذا التلخيص مبتسر، ولايفي عمل فيسكونتي حقه، لكن ما يهم هو تمييز بعض الملاحظات المتعلقة ببحثنا. وأولها أن الفيلم يضع المتفرّج منذ بدايته في جو مخملي تتظاهر فيه الألوان، وتتلاحق الصور شفافة كالشعر. كأنما المكان غير واقعي، وكأن التاريخ خيال. ثانياً إن الفترة الملبدة بغيوم العاصفة التي ستهب ـ ألمانيا ١٩٣٣ ـ، تتحوّل نتيجة لذلك إلى «وهم فني» يكسو خشونة الواقع بغلالة من الرؤى الملونة. وبذلك يستقر المتفرّج في

دفء أمن يدغدغه كمذاق الرحلات الخرافية. ثالثاً اضطرَّ فيسكونتي لكي يكون مقنعاً إذ يفسر حدثاً ضخماً في التاريخ كالنازية عبر انحرافات جنسية فردية، أن يعطي لشخوصه أبعاداً شبه أسطورية. فهم فوق العاديين يترنّحون داخل مساحة خانقة يتقاطع فيها ما هو تراجيدي وما هو خطير. كل لفتة لها قيمة مصيرية لاتعني الأشخاص أنفسهم فقط، وإنما حركة التاريخ برمتها. لذلك ينفتخون بعظمة زائفة، ويظهرون عمالقة غريبة تتهيأ لحظة بعد أخرى لإنجاب مخلوقها المتوحّش: النازية.

كل هذا يتواكب حتى يلقي المتفرّج في دوامة سحر وانبهار. فالجو الفخم، وتزويق الزمان بألوان «الوهم الفني»، وتكبير الشخصيات ببعد تراجيدي يؤدي في النهاية إلى إضفاء جمالية خاصة على فترة فاجعة. جمالية ذات جاذبية وسحر لايستطيع المتفرّج أن ينجو من تأثيرها. وقد بدت بالنسبة للكثير من الفنانين البورجوازيين ملهمة وباهرة. يقول «جاك سيكليي» في جريدة «لوموند» (فالعظمة السامة التي أعطاها فيسكونتي لهذه الشخصيات الألمانية الرهيبة وهي تنجب النازية عام ١٩٣٣ في جو شكسبيري وفرويدي كان لابدّ من أن تسحر فنانين بورجوازيين يعانون صعوبة في التعبير، وقابليتهم على أن يضعوا بعض الصراعات الفردية في ماضٍ أصبح للأسف مجرد إطار تزييني، أكبر بلا ريب من قابليتهم على معالجة القضايا المعاصرة في مجتمعهم).

وهكذا بدأ سيل من الأعمال التي يسحّ منها افتتان غير بريء بتلك الفترة. تستمد منها موضوعاتها، وتطرحها في معالجات تخفي فسادها، وتميّع الآلية الاجتماعية والسياسية التي ترتكز عليها. تتابعت مسرحيات «إيفا بيرون»، وعروض «السيرك الكبير»، و«فيليب بيتان» وأفلام الحزن والشفقة لـ «مارسيل أوفولس»، ولاكومب لوسيان لـ «لوي مال» وبوّاب الليل لـ «ليليان غافاني» هذا إذا لم نعدّد إلاّ الأعمال البارزة.

من المعروف أن الجنرال «بيتان» يمثل في تاريخ فرنسا الحديث جرحاً غائراً يصعب اندماله. فهو الذي سلّم بلاده للاحتلال النازي، وقبل التعاون مع

الغزاة، فألزم الشعب الفرنسي أن يستقر في وضع استسلام مخز، وظل بيتان في ضمير الأجيال التي عاشت الحرب أو جاءت بعدها بقعة دامية ينز منها العار. ولكن في غمار اتجاه الارتداد، ها إن كتاباً لـ «ماري شي» يحاول أن يعطي لبيتان صورة شبه زاهية. وها إن فرقة شابة تقدم مسرحية تحاول أن تبرئه، وأن تسبغ على موقفه جلالاً دراميا، لايمكن تبيّنه إلاّ بعد أن ننحي أحكام مابعد الحرب المتعسّفة. المسرحية عنوانها «فيليب بيتان»، وقد كتبها «ديمتري كولاتوس». وكان عرضها استفزازاً لمجموعة من القيم التاريخية المستقرة. فالتعاون مع المحتل يكتسي ملمحاً إنسانياً، ويجد تبريراً يمدّه بالشرعية. وبهذا يحترق الحد الذي يميّز ولو أخلاقياً بين المقاوم والمستسلم. ولم تتحمّل مجموعة من الشباب اليساري هذا الاستفزاز، فهاجمت المسرح، وبالعنف حاولت إيقاف العرض احتجاجاً على فكر العمل ومقولاته الفاسدة.

ولكن إعادة اعتبار بيتان قد لاتزيد عن نغمة خافتة في معزوفة تهديم القيم التي انبثقت من معاناة الضحايا، وفداء المقاومين، وانتصار قوى التقدم والحرية.

ففي هذه الفترة بدأت الطوابير تقف غير عابئة بالمطر أمام دور السينما التي تعرض فيلم «لوي مال» الأخير «لاكومب لوسيان». صاح بعض النقاد السينمائيين تحت تأثير الدهشة الولى: «إنه تحفة فنية». وعندما أخذت التساؤلات تغوص في الفيلم، وتنبش خباياه المقلقة كان الوقت متأخراً لتدارك الصيحة. الضجة علت وتجاوزت النقاد، لتمتد إلى القوى السياسية والمفكّرين وكبار معلقي الصحف. لقد أثار الفيلم نقاشاً عنيفاً يتوازى مع خطورة الموضوع الذي يطرحه. فالمخرج «أراد أن يرسم صورة شاب فاشي». هذا كل شيء. ولكن لنتابعه وهو يرسم هذه الصورة، ويبرز خطوطها.

لاكومب لوسيان شاب في الثامنة عشرة من عمره. يعيش في مدينة جنوبية صغيرة على مقربة من تولوز أيام الاحتلال النازي. أو بالذات في تلك الفترة التي كانت فرنسا فيها مشطورة إلى مقاومة ومتعاونين. وهو لايختلف في شيء عن شباب جيله. جسده يتفجّر طاقة، ووجهه الصموت الذي تلتمع

فيه نظرة نفاذة ينمّ عن إحساس مبكر بالشخصية، وهو يميل إلى العزلة، ويستمتع بتبديد بعض طاقته في صيد الأرانب والعصافير. وهذا كله ليس علامات فارقة بين أبناء جيل يعيش فوق الزلازل والموت والإرهاب.

ولوسيان يعمل خادماً في مستشفى للعجزة. وذات يوم كان عائداً على درّاجته بعد أن أمضى عطلة نهاية الأسبوع عند أمّه في الريف. وفجأة انفجرت عجلة الدرَّاجة، فتابع طريقه مشياً على الأقدام. ثم هبط الليل وهو يجرّ دراجته. وعندما وصل إلى المدينة سمع هدير سيارة تقترب، فحاول الاختباء خوفاً من الجنود النازيين، لكنهم لمحوه قبل اختفائه، فظنوه أحد عناصر المقاومة. قبضوا عليه، وقادوه إلى الفندق الذي اتخذه أفراد «الجستابو» مقراً لهم. وهناك في جو مثير، يحفل بالمغريات (كحول. نساء. طعام جيد. أضواء متلالئة)، كانت ليلة واحدة كافية لكي يتحوّل متعاوناً. وشى بمعلم القرية الذي يعمل مع المقاومة. وبعد قليل صار نازياً محترفاً، رصاصته لاتخطئ، وأمره لايتكرر. في ليلة واحدة، تسلّخت طفولة وجهه، وبانت خلفها شراسة شرهة تحتاج إلى ارتواء مستمر. ويتعرّف لوسيان على رجل يهودي فرَّ من باريس مع ابنته الجميلة وأمه العجوز، وجاء ينزوي معهما في هذه المدنية ناشداً الأمان. هي ذي فرصة لوسيان، كي يمارس تحوّله، ويكشف حدود قسوته. يبتزّ الأب، ويعقد صلة مع البنت، ويضع الجميع تحت رحمته وفي خدمته وفيما تتعقد الأوضاع العامة حوله مع اشتداد المقاومة وتزايد ضرباتها يتعقّد وضعه الخاص بين الانتماء إلى هويته النازية وصلته المتواطئة مع تلك العائلة. وفي النهاية عندما يفقد المحتلون صوابهم إثر هجوم المقاومة على مقرّهم، وتبدأ حملات التفتيش والاعتقال، ويُلقى القبض على الأب، لايبالي لوسيان. بل يصحب أحد زملائه للقبض على البنت «حبيبته»، والجدة. وفي البيت يمارس كل طقوس المداهمة الفظّة. لكنه فجأة، وهم يهبطون السلّم، يطلق الرصاص على زميله، ويدفع المرأتين خارج المدينة، ثم يمضي بهما عبر البراري للفرار إلى سويسرا. ولانعرف، هل نجحت المحاولة أم لا. لأن الفيلم يتوقّف بعد عدة

مشاهد في البرية مع تغريد الحب وبهاء الأشجار. وتسقط بضعة سطور تخبرنا بأن لوسيان نُفِّذ فيه حكم الإعدام بعد اندحار النازية والتحرير.

هنا نحن أيضاً أمام فيلم في غاية الإحكام. أسلوب واقعي متين، لقطات مدروسة، تسلسل متماسك. ما من ثانية يتراخى فيها الانتباه. هذا الصبي يشدّ المتفرّج، يستولي عليه، فلا يملك إلاّ أن يمضي معه إلى نهاية قصّته. لكن هذه القصّة ليست مجرَّد «سيرة» شخصية مثيرة للفضول. إنها «أمثولة» يضع «لوي مال» فيها مجموع تأمّلاته في ظاهرة الفاشية. قال إنه يريد رسم صورة شاب فاشي إلاّ أنه مضى بعيداً في مشروعه، فاتسعت أبعاد الصورة لتغدو تحليلاً للتاريخ، وتفسيراً لآلية الصراع فيه. ومن هذه النقطة يبدأ الإشكال، وتنبثق الأسئلة المقلقة. فلو أمعنّا النظر في جوهر التأمّلات التي يقدم لنا المخرج خلاصتها في هذا الفيلم لوجدنا أن الموقف السياسي في التاريخ ليس اختياراً واعياً، وأن المصادفة تلعب دوراً كبيراً في تحديد هذا الموقف. فلوسيان كان يمكن أن يجد نفسه في صفوف المقاومة بدلاً من صفوف النازين. أوأن يظل محايداً يحيا نزواته الصغيرة في ركن منزوٍ، لولا تلك الحادثة العابرة. انفجار عجلة الدرّاجة. وإذ تلعب الصدفة كل هذا الدور في توجيه خطى الإنسان وسط دوامة الأحداث فإن المعايير التي نعتمدها للتمييز بين موقفين متناقضين (المقاومة والتعاون) تصبح لاغية. المقاومون مجموعة من المصادفات. والنازيون مجموعة أخرى من مصادفات مختلفة. أما الظروف الموضوعية، والعلاقة الجدلية بين موقف الإنسان ومصلحته، وإرادة الاختيار، فكلها عوامل ثانوية. والدليل أن المرء قد يتحرّك عكس الاتجاه الذي تمليه. وإن كان «لوي مال» يحب هذا الصبي، ويريد أن نفهمه، فهو عملياً يريد أن نقبله، ونبرّر له سلوكه. وبالتالي تمتد «الأمثولة» لتغدو تبريراً يغطي كل الذين تعاونوا مع النازي، وشاركوا في عمليات القهر والإبادة. والسهولة التي يتم بها انتماء لوسيان تخلخل صورة فرنسا «المقاومة». فلم يكن الذين تعاونوا قلّة. ولم يكن التعاون يثير تمزقاً خاصاً في دخيلة الفرنسي. وقد جرحت هذه المقولات حتى

الليبراليين الوطنيين، فلم يستطيعوا إلاّ أن يحتجّوا قائلين: «لا.. ليست هذه فرنسا التي عرفناها أيام الحرب. فإلى جوار نموذج شاذ مثل لوسيان كان هناك آلاف الشباب الذين يتفجّرون مع متفجّراتهم لمقاومة الألمان».

والتأثير النهائي للفيلم هو زعزعة المتفرّج، ودفعه إلى وضع مرتبك، تختلط فيه الاختيارات. فلا يعرف بعد كيف يحكم عليها. ولا بأية قيم يميّز بينها. وبذلك يبوخ اللون الذي يفصل بين ما هو تقدّمي وما هو تدميري. فالمعيار السياسي عاجز عن استيعاب هذه الأوضاع المعقّدة.-والتاريخ فوضى تلعب فيها الصدفة دوراً قدرياً.

* * *

وفي هذا الإطار فإن الضحايا يسرفون في التذمّر، والجلاّدون يغالون في إحساسهم بالذنب. والتخوم الفاصلة بين الوضعين ليست واضحة ولا بسيطة. ففي كل عملية اضطهاد، تقدم الضحية نصيباً وافراً من التواطؤ. خطوة أخرى، أبعد وأسوأ في تبرئة الفاشية. وماكادت تخفت الضحة التي أثارها فيلم لوي مال، حتى بدأت الطوابير تمتد من جديد أمام دور سينما تعرض فيلماً جاء من إيطاليا وعرض في باريس أولاً، لأن الرقابة منعته هناك.

وأثار المنع استنكاراً عبّر عنه معظم الكتّاب والفنانين في عريضة احتجاج رفعت إلى السلطة. الفيلم للمخرجة الشابة «ليليان غافاني» واسمه «بوّاب الليل»، وفي الأسبوع الأول لعرضه أقيم ما يشبه الجسر الجوي بين إيطاليا وباريس، إذ جاء المئات لحضوره.

في فندق فخم بفيينا، عام ١٩٥٧ يلتقي البواب الليلي الذي كان ضابطاً في «الجستابو» والذي يخفي ماضيه كرائحة كريهة، بالفتاة التي كان يعذّبها في المعتقل، ويمارس معها شتى ألوان الانحرافات السادية. ومن علاقة غريبة وشاذّة ينشأ حب جارف. هي موضوعه المستسلم، وهو عذابها المذلّ والممتع. الآن صارت زوجة لقائد أوركسترا شهير، تعيش معه في الولايات المتحدة.

وتعتقد كالبوّاب أنها أخفت أخيراً تلك الرائحة التي تنبعث من الماضي

ولكنهما واهمان فيما يبدو. وبعد رعب المفاجأة الأولى.. ها هما يعودان ويعقدان الوشائج مع الماضي البعيد. لم يمت شيء.. وكلاهما يختزن نفس الكمية من النزوع إلى استعادة دوره القديم في دراما (الجلّاد ـ الضحية). وتنتقل معه إلى بيته حيث يعيشان كل المشاهد القديمة الحافلة بالقسوة، والللذات المنحرفة، ولكن بوّاب الليل ليس إلاّ واحداً من مجموعة من الضباط القدامى، كلهم مثقلون بوطأة الذنب، ويحاولون إعدام «الماضي» بجلسات اعتراف تطهيرية، وإسدال ستائر كثيفة من السرية على هوياتهم. وإذا انبعث حنين في أعماق واحد منهم فإن ذلك قد يهدّد كل محاولة بحثهم عن التوازن أو النجاة. لذلك فإنهم لايستطيعون ترك البواب وشأنه. عودته خطر ينالهم جميعاً. ويقرّرون قلته، فيتحصن في شقته سجيناً معزولاً مع فتاته. وتبدأ أوضاعهما بالتدهور والانحلال: لاطعام. لا اتصال بالعالم الخارجي، والموت قد يأتي من أية ثغرة مفتوحة. وعندما يفقدان كل إمكانية للاستمرار في سجنهما، يقرّران وبكثير من الرومانسية والحنان، أن يكونا ماضيهما مرَّة، وإلى الأبد. أن يقبلاه، ويعلناه، ويواجها العالم الخارجي به. وفي فجر ضبابي، يرتديان ثياب تلك الأيام. هو بزّته النازية، وهي ثوبها القديم ويخرجان إلى الموت. ترشّهما زخّة من الرصاص، ويسقطان متعانقين في ضباب الصبح الأغبر.

لا أزال أذكر المذاق الترابي الذي أحسسته بعد مشاهدة الفيلم. كان استسلام الضحية، وتلذذها الشبق بأن تّمحي، وتتحول مجرد موضوع لرغبات سيدها يخضّ الأعماق، ويجعل المرء يضيع في متاهة فوضى شاملة، حيث لاقيم تعين، ولا أرض تسند. ما ذنب الجلاد إذا كانت ضحيته تنتشي بالعذاب؟! أليس انتشاء الضحية هو التربة الأولىالتي يتوالد منها الجلّادون ثم لماذا نرهق أنفسنا في ترويض دوافعنا غير السوية! وفي النهاية ما هو السويّ؟ إن قبولنا أنفسنا ودوافعنا هو الأساسي. ويكتسب هذا القبول جلالاً تراجيدياً يؤثّر ويهزّ.

التفسير النفسي للتاريخ يبلغ في هذا الفيلم ذروته. والتعتيم على الأسباب السياسية ـ الاقتصادية، يصل إلى درجة ينسدّ فيها الأفق، وتلتبس الاتجاهات فيه. إن الفاشية تنقلب مجرد حالة عصابية وفردية تثير العطف والشفقة. وكل محاولات تصويرها كهول تاريخي مرتبط بإيديولوجية النظام الرأسمالي، لاتعدو لغواً جافاً ومتحيزاً. يجب أن نفهم هؤلاء الناس. وبمعنى آخر، يجب أن نعرف كيف نحبهم ونبرّر «انحرافاتهم».

ويأتي الفكر الوجودي ليعطي أرضية فلسفية لمثل هذه التحليلات الكسيحة. ففي النقاش العنيف الذي ثار بعد عرض الفيلم، تدخّل «جان فرانسوا سيكس» ليدافع عنه. يقول: (ما درسته ليليان غافاني بصورة باهرة، وما طرحته، هو انحراف الحب الذي يدعي بحسب درجاته: الأبوّة، الاستعمار، الفاشية. انحراف يجد أصوله دائماً في رغبة تحويل الآخر إلى «شيء»...ولكن يجب أن نمضي أبعد من ذلك. لماذا هذا الانحراف؟ ولماذا سجن الآخر؟... لأن الآخر يبدو لي دائماً بمثابة تهديد. لأن الآخر يظل بصورة لايمكن تبديلها «آخر».. وإذن فأنا بالضرورة محدود، أي بمعنى آخر مرصود للموت. إني أريد حماية نفسي من الآخر، لأن ما يأتي إليّ عبر الآخر هو الموت..).

هذا هو التاريخ. علاقة غير متوازنة وجودياً مع الآخر. وهذه العلاقة تستوعب الإمبريالية، والحروب، واضطهاد الشعوب استيعابها لقصة حب عابرة بين رجل وامرأة. وكما أن الـ «أنا» في تحليل سيكس هو مطلق لايحدّده وضع اجتماعي، أو هوية سياسية، فإن «الآخر» هو أيضاً مطلق يمكن أن نجده وبالمقدار نفسه في روكفلر وفي عامل بسيط يحتضر في ظلمة المنجم. وبعد أن كان التاريخ مصادفة، يصبح الآن إشكالاً وجودياً ذات طابع ميتافيزيقي. وبالنتيجة يصعب فهمه، أو القبض على حركته. أما تقويمه فإنه مسألة عويصة لأن الضحية والجلّاد يندمجان في جلد واحد.

(إذا كنا ننسى التاريخ لكيلا نقدم إلا حالات خاصة واضطرابات نفسية،

فإننا سنصل إلى شقلبة غريبة للقيم والمواقف.. كل هذا ـ أي أعمال اتجاه الارتداد ـ يبعدنا عن الوقت الحاضر الذي يتفق الجميع على أن القيم التي كنا نظنها لاتمس، تعاني فيه أزمة حادة).

بهذه الكلمات يلخّص «مارتين إيفين» موقفه من هذه الظاهرة التي بدأت تصبح مرعبة لأنها تنطوي على البوارق الأولى لعودة الفاشية. ولاسيّما أنها تتواقت مع اتساع الحركات اليمينة المتطرّفة في أوروبا، وكلنا لانزال نذكر هجوم الفاشيين في إيطاليا على مظاهرة العمال، كما نسمع يومياً عن هجماتهم الدموية في فرنسا وألمانيا.

والثقافة هنا لاتعكس فقط اختلاجات الوحش الفاشي الذي بدأ يستيقظ بعد كمون، وإنما تمهد، وتساعد على صحوته. فهي إذ تتحاشى التحليل التاريخي، لاتؤدّي إلى التعمية فقط، وإنما تسبغ على الفاشية سحراً وتبريراً. ومن المفيد هنا أن نضرب مثلاً للفرق بين موقف ثقافة تقدّمية وأخرى بورجوازية كما تقدمه مجريات الثقافة في أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية. ففي حين أن بيسكاتور كان يحلل في مسرحه العمالي آلية السياسة الرأسمالية، وكان بريشت يقدم مسرحياته السياسية التعليمية ويفضح في تحليل إيديولوجي عميق ظاهرة الفاشية ومرتكزاتها الاقتصادية، فإن المسرح في فرنسا مثلاً، كان تائهاً في خيالات أنطونين آرتو الفردية والطقسية، وكانت دور النشر تتلقّف سيزيف كامو، ويوميات مارسيل الميتافيزيقية، وفي حين كان الرايخ الثالث يحرق مؤلفات بريشت وتوماس مان، كان الأدب البورجوازي منزوياً عن الأحداث، مشغولاً بحالات الأفراد العصابية أو الميتافيزيقية. كان واعياً أو لاواعياً يمهّد للفاشية أو يتواطأ معها.

وهذا بالضبط هو الحال الآن. فكل هذه الأعمال تمهّد وتتواطأ. وقد يتعمق الشبه إذا أضفنا أن الأزمة الاقتصادية التي سادت أوروبا قبل الحرب، ها هي تعود وتتظاهر في كل العالم الغربي. ومن المعروف أن الرأسمالية تتكيّف حسب وضعها مع الليبرالية ومع الفاشية.. وهي التي تتحوّل دوماً خلال

الأزمات الحادة إلى «نازية» تفجّر الحروب. لهذا واجهها بعد الحرب الثانية تناقض صعب فهي مضطرة دون أن تتهدد إيديولوجيتها إلى إدانة ما أدّت إليه. وأعني الحرب. لذا لجأت إلى منظومة من الأحكام تجد منابعها في إنسانية عصر التنوير، أو في تطوير بعض مقولات الفكر الفردي أو مبادئ أخلاقية عامة. متحاشية الاقتراب من التحليل السياسي العلمي. ولكن هذه المنظومة التي تمترست وراءها ظلّت تتحلل وتفلس حتى تحولت تحت ضغط أزمات جديدة (انتشار الفكر الاشتراكي. نهاية الاستعمار. نهوض العالم الثالث.. إلخ) إلى اللامعقول والعبثية والخيبة الميتافيزيقية، وهي الآن مع تفاقم الأزمة، وازدياد التضخم الذي يهدّد حركة الاقتصاد، تصبح ارتداداً يبشر ويهيء النفوس لمجيء ما هو رهيب.

وقد أكدت الجماعة اليسارية التي هاجمت مسرحية بيتان، في بيان نشرته في الصحف، ووزّعته في الشوارع، كل هذه المخاوف، وحلّلت موجة الارتداد تحليلاً دقيقاً. يقول البيان: (من فيلم «الصينيون في باريس» لجان يان حتى «بوّاب الليل» مروراً بلا كومب لوسيان وكتاب ماري شي، ومسرحية بيتان ترتسم خطوط مشروع واحد: وهو إضفاء شرعية على إعادة اعتبار الفاشية. ويتم هذا بطريقة مبتكرة وجديدة. فلم يعد الأمر يتعلق بامتداح الدولة القوية، أو العرق النقي، وإنما بمدّ فراش لهذه الأفكار، وبتعويد الناس على اعتبارها مقبولة.

وهذه الأعمال تصدر عن نظريات جوهرها الفعّال سياسي.. وترمي إلى القول بأن:

١ ـ الاختيار صعب أو مستحيل، فكل شيء غامض، مختلط، مصادفة.

٢ ـ الشعب إما غبي وإما راضٍ، وإما لايملك الوعي.

٣ ـ في أعماق كل منا خنزير نائم. أو كما أصبح في فيلم «بوّاب الليل» في أعماق كل منا نازي نائم.

وهكذا تأخذ موضوعات الفاشية، التشاؤم، التحقير، اللامعقول، الانبهار

بالهول والدم، مكانها في مجتمعنا، وتشق الطريق للغد المفزع).

أظن أن هذه الفقرة لإلقاء كافية أكثر من ضوء على طبيعة هذا الاتجاه وغاياته. وكذلك على السمات العامة التي تميّزت بها اتجاهات الثقافة السائدة خلال ذلك العام الذي أمضيته في باريس.

* * *

لاشك أن العرض الذي تضمّنته هذه الصفحات لايدّعي الشمول ولا الاكتمال، والغاية الجوهرية التي يتوخّاها هي بلورة موقف نقدي من ظواهر ثقافية غربية كانت تتضافر لتشكل تياراً مثقلاً بالدلالات، ومحملاً بالمخاطر.. وإن السنوات التي تلت لم تفعل إلا تعرية الدلالات، ومفاقمة الأخطار أكثر فأكثر.

«١٩٧٥»

هامش..
الثقافة والممارسة

«بعض مواقف وسجالات السبعينات»

سيرة فيلم موقوف

«الحياة اليومية في قرية سورية»

الكاميرا لاتعرف التجارة. وفي البداية ربما لم يخطر ببالها أن تكون وسيلة لإنتاج يسوِّق ويدرّ أرباحاً.. ثم أن تتحوّل بعد فترة قصيرة صناعة تحتل مكانها في حركة «الرأسمال» وتكديس الأرباح. لكنْ ذلك حدث.. ذات يوم ـ كما يقول غودار ـ برقت الفكرة في ذهن رجل أعمال أميركي فقال للكاميرا: تعالي نصوِّر، ثم نعرض الصور لمن يحب لقاء المال. ولم ينتظر هذا الرجل جواب الكاميرا، وإنما أسرع ينفِّذ فكرته. وتحوّلت الكاميرا مشروعاً اقتصادياً يستنزف جيوب المستهلكين! ولو اقتصر الأمر على جيوبهم لهانت المسألة. إن عنصراً آخر أكثر تعقيداً بدأ يدخل العملية. فلكي يكون المشروع رابحاً لابد من أن نزيد عدد المستهلكين، وبالتالي لابد منٍ أن نختار موضوعاً يناسب الذوق العام، ثم على مدى أبعد لا بد من أن نشكل الذوق العام بالصورة التي تتلاءم مع منافعنا. وفي عملية مزدوجة أصبحت السينما أداة «إيديولوجية» في مشروع اقتصادي كبير. وظهر «نمط الفيلم» الذي يحكي قصة ذات مواصفات معينة، ويعتمد على مجموعة من التأثيرات المضمونة. وشيئاً فشيئاً صار هذا النمط قاعدة قياسية، واتسع الدور الذي تلعبه السينما في التأثير على الجمهور وتوجيه ذوقه وفكره.

وهكذا دارت عجلات صناعة القصص التخديرية والنجوم والتسلية. كان رجل الأعمال ذاك في غاية الذكاء. لقد أنشأ على الأقل صناعة تملأ خزائنه بالمال، وتساعده على ترويج صناعاته الأخرى كما تتيح له أن يروِّج، وهذا هو

الأهم، أفكاره والمفاهيم التي تضمن مصالحه ومصالح طبقته.

وعندما اكتشف التجار في كل البلاد هذا المصدر الجديد للربح، أسرعوا ينشئون صناعة سينمائية على غرار تلك التي أقامها رجل الأعمال الأمريكي. فحافظوا على المواصفات نفسها، واعتمدوا التوليفة ذاتها حتى يتجنبوا كل مخاطرة.

وبذلك تعمّم وترسّخ نمط عام للسينما. آلة تفبرك سلعة لها مقاساتها ومواصفاتها ووظيفتها. واندمجت الآلة بالسلعة التي تنتجها، حتى أصبح من الصعب للغاية أن يتذكر المرء أن تلك الآلة كانت في البدء محايدة، وأنها قادرة على إنتاج سلع من نوع آخر، أو على استيعاب وظيفة أخرى.

* * *

من هذه النقطة بدأ عملنا. كنا نفكر في حالة السينما في بلادنا ونحزن. سينما تابعة وضارّة. بدأت جزءاً من مشروع رجل الأعمال الأجنبي، ولم تنفصل عنه حتى مع الاستقلال المالي. ظلت مرتبطة بالنمط والمواصفات والوظيفة. طبعاً مع فارق الجودة والمتانة بين صناعة محلية بادئة وصناعة متطورة. وكنا حين نناقش هذا الوضع أنا والمخرج عمر أميرالاي، نصل إلى الإحساس بأننا نشتري «الكاميرا والموضوعات التي يمكن أن تصوّرها» أو بمعنى آخر نشتري المطبعة ومعها المادة التي سنطبعها. وبهذا تستمر السيطرة علينا اقتصادياً وفكرياً. وبما أن الصورة في بلاد تتراوح نسبة الأمية فيها بين الـ ٦٠٪ ـ ٨٠٪ ذات تأثير كبير، فإن الدور الذي يمكن أن تلعبه السينما خطير للغاية.

ولكن كيف يمكن أن نبدل هذا الوضع؟.. ووجدنا أن الطريق هو العودة إلى البداية.. وفي البداية كانت الكاميرا كما قلت محايدة.. وإذن علينا أن نفيد من هذا الحياد لننطلق في اتجاه آخر.. سننحّي ولو إلى حين كل هذه التجربة الطويلة من الإنتاج السينمائي، وسنجرّب ماذا يمكن أن تفعل السينما في بلادنا. لايمكن أن يكون للأداة الفنية نفس وظيفتها في أوروبا وأمريكا. مشاكلنا تختلف وظروفنا متباينة. وإنها لمسألة مصيرية، أن نبني مجتمعنا

بمعيارية نابعة من حاجاتنا وأوضاعنا.. من هذا المنطلق إذن، يجب أن نوظّف الكاميرا توظيفاً جديداً.. فنحن بلاد متخلّفة. الواقع فيها يغصّ بالمشاكل والشجون، والسينما كغيرها من وسائل الثقافة ينبغي أن تسهم ولو بقسط متواضع في معركة التغيير التي يتوقف عليها كل مصيرنا. لذلك قلنا للكاميرا «تعالي.. وصوّري الواقع. ساهمي في كشفه وإيضاح بنيته، وبعدها نعرض للناس ما تصوّرين، فنعلّمهم شيئاً عن أوضاعهم، وننمّي لديهم إرادة التغيير والتقدّم».

كان الاختيار ثقافياً ـ سياسياً ولا انفصال بينهما.

* * *

إلاّ أن هذا الاختيار ظلّ في حدود نظرية. أفرطنا في الرفض، وفي استخدام كلمة «يجب». وعندما يتعلق الأمر بالتنظير فإن وضوحنا وحماستنا يبلغان مداهما، ولكن يبقى أن نمتحن تنظيرنا. أن نفعل شيئاً ما. يجب أن نجد أشكالنا التعبيرية وأن نمتحن هذه الأشكال مباشرة أمام الجماهير الحقيقية التي نتوّجه إليها. يجب أن نحطّم كراسي المكاتب، وأن ننزل بالكلمة وبالممثّل وبالصورة إلى حيث تجمّعات الناس.. إلى أعماق الريف، والحيّ الشعبي، والمصنع. يجب أن يكون المسرح كشفاً للواقع. والسينما وثيقة تقدّم المجتمع وتتغلغل في بنائه.. يجب ويجب.. ونلوك الكلمات والواجبات أكثر مما نعمل. تستغرقنا مكاتبنا، وتدوّرنا مع سحب سجائرنا وفناجين القهوة شؤون حياتنا الصغيرة.

ولكن ذات يوم، قرّرنا أن نحلّ الفصام...

ـ لماذا لانذهب إلى قرية سورية نعيش فيها فترة من الزمن، نرصد مشاكلها، ونصوّر كل جوانب الحياة فيها!

* * *

أعطي هذه الأهمية لفيلم «الحياة اليومية في قرية سورية»، لأنه تجربة يمكن إذا استمرت وتوسعت، أن تغني العمل الثقافي مضموناً وأسلوباً. فهو أولاً

بادرة لتبديل وظيفة «السينما». والانتقال بها من الإيهام والتخدير إلى كشف بنية الواقع وتحليله. كما أنه بالإضافة إلى ذلك محاولة لمباشرة علاقة صحية بين الفنان ومجتمعه. علاقة يعمق فيها الفنان معرفته، ويمتحن وسائله، فيجد بعدئذٍ التعبير الفعّال لمحاورة الواقع، وإغناء إمكانيات التغيير فيه.

وإذن.. قررنا ذات يوم أن نمارس أفكارنا، وأن نبدأ التجربة. ومن الضروري التنويه بأن واحداً من العوامل الأساسية التي هيّأتنا لاتخاذ هذا القرار ثم تنفيذه، هو أن المؤسسة العامة للسينما، كانت في تلك الفترة تنفض جمودها بعد أن أصدرت قانون حصر الاستيراد، ورفدت إدارتها وكوادرها مجموعة من الشباب المتحمّسين، الذين يهجسون، هم أيضاً، بإنتاج سينمائي جادّ، وبتحرير الكاميرا من سجن الحكايات المفتعلة، وأفلام الابتزاز المادّي والعقليّ. إن وجود المؤسسة، وعلى هذه الصورة، كان شرطاً مساعداً لخوض هذه التجربة، إذ يجب ألا ننسى، أن للسينما جانبها «الصناعي» الذي يصعب توفيره بالحماسة، أو النوايا الحسنة. على الأقل كنا بحاجة لمعدّات تصوير، وأفلام خام، وسلسلة من العمليات التقنية اللاحقة. كذلك كنا بحاجة إلى مؤسسة لها خطة نابعة من حاجات البلد، ومتوافقة مع إرادة التقدم في شتى المجالات.. وأعتقد أن مموّلاً شعاره، «ليست مهمتي تثقيف الشعب وإنما استثمار أموالي»، لايمكن أن يستجيب لمثل هذه التجربة إلا بالسخرية أو بالاستخفاف.

* * *

منذ البداية حاولنا أن ننبذ أسلوب الإنتاج التقليدي. أقل قدر من العناصر البشرية، والتقنية. لأن للوثيقة بحد ذاتها قيمة جمالية لا تضاهى.. وللوهلة الأولى حسبنا أن بإمكاننا ـ أنا وعمر أميرالاي ـ القيام بالعمل كله دون معونة ثالث. نعايش أهل القرية، ونحلّل، ونصوّر في وقت واحد.

... وهكذا حملنا معدّاتنا، وسافرنا إلى منطقة دير الزور في الجزيرة. لدينا بعض الأفكار العامة، والتصورات الذهنية. وكان أكثر ما نخشاه هو

الاسترخاء إلى الأحكام الجاهزة، أو الاختيار «الاستثنائي». وعلى الرغم من أني نشأت في الريف، وعشت مشاكله طفولتي وقسماً من شبابي، فإن هجرتنا وانقطاعنا «الثقافي» عن قرانا، ومجموعة التحوّلات التي عرفها القطر، بالإضافة إلى تباين مستويات التطور، كانت تجعلني أحذر من الأحكام الجاهزة، أو من الصور التي أختزنها في ذاكرتي.

بدأنا تجوالنا في محافظة «الدير». زرنا القرى المتناثرة على جانبي الفرات، ثم تلك الممتدّة على شريط نهر الخابور.. وبعد بحث، وملاحظة متأنية، اخترنا قرية تقع في منتصف الطريق بين دير الزور والحسكة هي «المويلح». لم يكن لها أي وضع خاص. وبدت أنها تجيب بشكل ما على رغبتنا في أن يكون اختيارنا شبه عشوائي. وبعد أن قضينا فيها ثلاث فترات: الأولى في نيسان ١٩٧١. والثانية في حزيران ـ تموز من السنة نفسها، والثالثة في آذار ـ نيسان ١٩٧٢، تبيّن أن اختيارنا لم يكن متعسّفاً.

ومع الأيام الأولى للعمل، أخذت الصعوبات تنبت أمامنا كالفطور. وكان أولها هو مسألة المعدّات، إذ استعملنا في البداية كاميرا «٣٥» مع السينكرون بالإضافة إلى مولّد كهربائي. وكان العمل شبه مستحيل بهذه التجهيزات الثقيلة. فالانتقال بها صعب، وتعقيداتها كانت كثيراً ما تفقد المادّة حرارتها أو تضيع عفوية «الوثيقة».

ولهذا غيّرنا بعد فترة المعدّات، ووجدنا طريقة أيسر للعمل. كانت جدة التجربة تقتضي البحث عن حلول جديدة أو مبتكرة.

إلا أن هذا لم يكن ذا قيمة أمام الصعوبة الجوهرية. وأعني صعوبة الموضوع. فباستثناء الاهتمام ببعض الجوانب الفولكلورية في حياة ريفنا، وبعض البحوث النادرة والمليئة بالعموميات، لم نجد لدينا أيّة مراجع جيدة، يمكن الارتكاز عليها في إعداد عمل فني متماسك. كان علينا أن نبدأ تقريباً من الصفر. وكانت المهمّة تتضاعف.

إننا نريد تصوير الحياة اليومية في قرية سورية، وبشكل وثائقي يعكس

الملامح الخاصة لهذه القرية بالذات، وكذلك المشاكل الأساسية لريفنا كما تكثّفها هذه القرية. ولكن الوثيقة، بهذا المعنى، ليست أسهل الأمور، فهي تقتضي بحثاً ميدانياً جاداً تتوفر له كل الشروط العلمية اللازمة.. فنحن أمام واقع، رغم ظاهره البسيط، معقّد، وأحياناً مضلل. كما أن مصادر العون فيه قليلة. الإحصائيات تحتاج إلى جهد شاقّ بسبب ندرتها ونقصها، بالإضافة إلى بعثرتها، وبشكل متناقض، على عدد من الدوائر الحكومية. والدراسات التحليلية تكاد أن تكون معدومة. أضف إلى ذلك صعوبة جمع الوثائق نتيجة عوامل كثيرة مثل: الجهل.. الخوف من هؤلاء القادمين من المدينة.. العادات والتقاليد.. رغبة البعض أو مصلحتهم في تمويه الوضع الاجتماعي القائم.

لهذا وجدنا أنفسنا منذ بدء العمل، مضطرين للقيام بمهام الإحصاء والدراسات الميدانية والبحث الاجتماعي، إلى جانب الهاجس الفني في بناء الفيلم بأسلوب واضح، ومضمون صائب. ولايمكن في هذا المقال الاستفاضة في سرد الصعوبات التي لاقيناها من جرّاء اتساع الموضوع، وكونه مادّة مجهولة تحتاج إلى جهد، لاتستطيعه عادة إلا مجموعات للبحث والدراسة. ولكن يكفي هنا إيراد مثل صغير ربما كان شديد الدلالة.

لقد أمضينا أكثر من يوم نبحث عن الرقم الصحيح لعدد سكان القرية. راجعنا سجلات النفوس في مركز الناحية، فأعطتنا رقماً أكّد الموظف المسؤول بأنه غير دقيق. سألنا المختار فأعطانا رقماً ثانياً، ثم سألنا الموظف الذي كلف بإحصاء عام ١٩٧٠ فأعطانا رقماً ثالثاً، واختلفت تقديرات عدد من الأهالي عن كل تلك الأرقام. هذا بالنسبة لمسألة بسيطة كعدد السكان، فكيف بالنسبة لقضايا أخرى شديدة التعقيد والتشابك مثل الملكية والعلاقات الزراعية.. و...

وهنا لابدّ أن يشير المرء وبأسف إلى تقصير القوى اليسارية في بلادنا، وانسلاخها عن الواقع، مكتفية بالتدلّي في فضاء الكلمات الطنّانة والشعارات المسجوعة. إنها تتعالى، أو تعجز عن الغوص في الواقع ودراسته، ثم تندهش

بعدئذٍ لأن هذا الواقع لايتغيّر كما تحلم. التغيير ليس معجزة، وعندما لم نجد بين أيدينا خلال سنتين من البحث دراسة جادّة عن الريف، أدركنا لماذا تمتطي المعجزة ظهر سلحفاة هرمة.

والصعوبات الشخصية.. هل نذكرها؟.. في الفترة الأولى كنا مذهولين غريبين في أرض خرافية. كانت الوجوه اليابسة الضامرة، والعيون الغائرة، وزوابع العجاج الرملية، والبيوت التي تمحوها شمس بركانية، تعطي، إحساساً مراً بالهشاشة والعذاب المزمن. وكان الانقطاع عن أصولنا قد تمّ، وتحوّل خيانة. نتذكر وسط الحر والتعب شوارع المدن وغرفاتها، ونختنق بمذاق الخيانة المتخمّر.. كنا نريد أن يعرف الآخرون هذا المذاق، وأن يغوصوا معنا في لزوجة الخجل. وعندما يقول رئيس نقابة الفلاحين في المويلح، الفلاح حمد: «سنتغلّب على المشاكل، وسنعمّر حياة أجمل». عندئذٍ سيكون على كل منا، أن يترجم خجله في موقف يكشف انتماءه، وجدارته في أن يعمر المستقبل مع ذلك الفلاح الأصيل في قرية «المويلح»...

* * *

لم يُعرض الفيلم إلا في حلقات ضيّقة معظمها من المسؤولين. وفي حين أن بعضهم تحمّس للعمل، واعتبره فناً ثورياً، فإن البعض الآخر هاجمه بعنف، واعتبره سلبياً لايخدم إلا الأعداء. وموقف هذا البعض الآخر يستحق وقفة نقاش، لا لأنه يعتمد الأحكام الانفعالية و«الاستعدائية» فقط، وإنما لأنه يثير مشكلة مسؤولية الفن ومعايير تقويمه.

ولنتساءل دون مقدمات. هل نفيد الأعداء حقاً عندما نحاول مواجهة أنفسنا، أو اكتشاف بيئتنا، أو تحديد السلبيات التي تعوق تقدّمنا؟ بالتأكيد لا. لأن العدو لا يريد أن يتغير واقعنا المتخلّف. وهذه المواجهة هي بالذات المقدّمة البديهية لعملية التغيير. فكيف يمكن تبديل الواقع إذا كنا لانعرف بنيته ومشاكله.. إن إرادة التغيير لاتتحقق وتنضج إلا إذا انطلقت من معرفة عميقة وعلمية للوضع الراهن ومسبباته. أما أن تظل رغبة عائمة في التمني والجمل

الإنشائية، فإنها لن تقود إلا لمزيد من السكون، هو بالذات ما يريده الأعداء.

ما هو السلبي في الفن وما هو الإيجابي؟ طبعاً إن التأكيد على ما هو إيجابي في حياتنا أمر حسن. ولكنه لايجعل العمل الفني إيجابياً بالضرورة. أولاً لأن من طبيعة كل فن أصيل أن يستشرف المستقبل. ولإنجاز هذه المهمة لايستطيع أن يغمض عينيه عما لم يتحقق بعد. ثانياً لأن اقتصار العمل الفني على نبش المظاهر الحسنة قد ينتهي به إلى «دعائية» غير مقنعة.. أو ينقلب في التحليل الأخير فناً مضللاً يقدم الواقع وكأنه في أكمل صوره. ليس هناك ما ينبغي تغييره. فلننم مطمئنين، لأن كل شيء حسن كالعالم في يومه السابع. ولكننا للأسف دفعنا في تاريخنا الحديث ثمناً غالياً لهذه الإغفاءة المطمئنة، حتى لم يعد من السهل، إلا هروباً أو وهماً، قبول غوايتها.

بهذا المعنى فإن السلبية ليست كشف مواطن الدمامل في مجتمعنا وإنما التستّر عليها. لأن ذلك يعني أننا نتواطأ واعين أو لاواعين مع العلّة ومسبباتها. وانسياقاً مع هذه الصورة، ألا يعلمنا الطبُّ، أقول الطب لا الشعوذة، ما هو الموقف الإيجابي؟

ولكن بعد هذا لماذا نجفل أمام كل محاولة لمعرفة أوضاعنا وتحليلها؟ ربما هي عدم الثقة بالنفس، إلّا أن هناك ما هو أهم فيما أحسب. إننا نكره الصدمات المقلقة. ونفضل الراحة أو المماطلة في تحمل المسؤولية... والكلمة الأخيرة في الفيلم على كل حال: «هذه بلادنا وكل متفرج لايغمس يده في الطين جبان أو خائن»(*).

«١٩٧٥»

(*) من المفيد أن نذكر أن طول الفيلم تسعون دقيقة، وأنه مازال موقوفاً حتى يومنا هذا.

يحاربون ويكتبون...

قيل الكثير، وكتب الكثير عن فيتنام. المقاومة العظيمة لشعب عظيم يتحمّل بشجاعة مواجهة القوة الإمبريالية الأولى في عالمنا. شعب يحيا بطولاته كما يتنفّس، وتمتزج شؤونه اليومية بالبارودة والقنبلة والموت. ينزف، وينزف فلا يزيده النزيف إلّا وعياً بعدالة قضيته، وإصراراً على المقاومة إلى آخر الشوط.. وخلال هذه السنوات تحوَّل الشعب الفيتنامي إلى «مثال» تستمد منه الشعوب ثقتها بالنفس، ودليلها إلى المستقبل والنصر.

وإذ نتأمّل «المثال الفيتنامي»، فإن أول ما يلفت الانتباه هو هذه القدرة الفذّة على دمج كل فعاليات الحياة والمجتمع، وتوظيفها في حركة متساوقة، تتقدم نحو غاية واضحة هي: المقاومة والبناء. فالجوانب العسكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، كلها تتكامل وتتجانس في إيقاع واحد، له أساس مشترك واضح، ويتّجه إلى هدف مشترك واضح. ولقد استغرقت الأحداث العسكرية والسياسية حتى الآن جلّ اهتمامنا لأنها تجسّد بالنسبة لنا المظهر الملموس للمقاومة ولحتمية النصر. ولكن الجوانب الأخرى ـ في رأيي ـ لاتقل أهمية عن العمليات العسكرية أو السياسية.. ودراستها ضرورية كي نستوعب بشكل صحيح «المثال الفيتنامي»، وكي نتعلم ـ كما يقول كاتب ياسين ـ متى وكيف يكون النضال ممكناً؟. فالثقافة مثلاً تلعب دوراً هاماً في تعبئة الشعب. تعمّق وعيه بقضيته وتقوّي إصراره على الاستمرار، وتساعده على تحمّل التضحيات والعذابات اليومية. بمعنى آخر، إنها جزء أساسي من حركة المجتمع، تستوعبها وتدفع بها إلى الأمام وفق ذلك الإيقاع الصلب الذي يشمل الحياة

كلّها في فيتنام. ولاشك أن دراسة بعض ملامح هذه الثقافة، وصورها التعبيرية، يمكن أن يوضح لنا بشكل أعمق خصائص المثال الفيتنامي، كما أنه يعلّمنا شيئاً عن الثقافة في بلاد تحارب وتبني. كيف ينبغي أن تكون؟ متى تتوافق مع حركة المجتمع؟ ما هي المهام التي ينبغي أن تضطلع بها؟

وقد اهتم الكاتب المسرحي (بيتر فايس) وهو واحد من أقوى الأصوات التي ارتفعت تؤيد النضال الفيتنامي، وتفضح جرائم العدوان الأمريكي، اهتم كثيراً بالحياة الثقافية في فيتنام. فبعد أن أصدر مسرحيته الشهيرة «خطاب عن الفييتنام»، وزار هانوي عدة مرات، نشر كتاباً عنوانه «ملاحظات عن الثقافة في جمهورية فيتنام الديمقراطية»، وقدم فيه خلاصة عن الملامح الأساسية للحركة الثقافية هناك. أصولها، وتطوّرها، وميزاتها الأساسية. وأهم ما في الكتاب، هو ذلك الفصل الذي يقدم لنا فيه شهادات بعض الأدباء الفيتناميين المعاصرين. أدباء جاؤوا من القرى البعيدة حيث يعملون، أو من أحد قطاعات الجبهة، أو من أحد المصانع، إلى مقر اتحاد الكتّاب في هانوي، ليلتقي بهم فايس، وليتحدثوا عن أوضاعهم والدور الذي يضطلعون به أثناء الحرب. وهذه الشهادات هامة جداً، فهي بالإضافة إلى قيمتها الوثائقية، يمكن أن تقدم بعض الأجوبة على الإشكالات التي يتخبّط فيها أدبينا. وقد وجدت أن من المفيد ترجمة نموذج أو نموذجين منها، على أن تكون لنا فيما بعد، وقفة أخرى، نحلّل فيها هذه الشهادات، ونحدد معاً القيم الأساسية التي تنبثق منها.

يقدم فايس لهذه الشهادات بالعبارات التالية:

(مقر اتحاد الكتّاب في هانوي مهجور معظم الوقت، لأن الأدباء يعيشون في القرى البعيدة، أو يقاتلون في الجبهة. إنهم يقرأون أعمالهم أمام عمال المصانع والتعاونيات، والجنود، والرواد الذين يخيّمون في الملاجئ، وفي مواقع المناطق المقصوفة).

ثم يترك فايس الحديث بعد ذلك للكتّاب أنفسهم. وقد اخترت من بينهم شهادتي «نغوين دين تهي». والشاعر «كسيوان ديو».

* * *

شهادة «نغوين دين تهي»:

(كثير من الأشخاص الذين تعلّموا القراءة والكتابة في سن متأخرة، ولاتتوفر لهم خبرة كافية بالمصطلحات الأجنبية، يفكرون حين يسمعون عن ـ الفرديين ـ إن ذلك يتعلّق بآكلي لحوم البشر. إنهم يربطون المفهوم الغامض للفردية بشيء خطير.. بأكل لحوم البشر إن صحّ التعبير. فهؤلاء الأشخاص لم تكن لديهم أية فرصة للإحساس بما هو استثنائي، أو متفرّد. يتقاسمون فيما بينهم العمل والمسكن، ويقاومون معاً ومنذ القديم كوارث الطبيعة وغزوات الأعداء. ومن النادر أن يعيش شخص فرحه أو عذابه أو مصاعبه وحيداً. فالجميع يشاركونه في ذلك. كما أن الحرمان والجهود التي لاتوصف، وموت القريب يلمس كل واحد فيهم. وكذلك الأمر بالنسبة للوداعات، وكذلك الأمر بالنسبة للانتظار.

وأن يتحدث المرء في مثل هذه الأحوال عن الوحدة، وانعدام المنافذ والشعور بالنفي، والخيبة الذاتية، فذلك لايقودنا إلى بعيد. إن السؤال المطروح أمامنا هو: ماذا فعلنا لمساعدته في هذا الوضع القاسي؟ أو كيف نسيطر على هذا الخوف، وكيف نتحكم بهذا العمل؟.. السؤال المطروح هو: هل بقينا متضامنين في الخطر؟.. أما إذا أردنا الانعطاف إلى مستوى السلوك الفردي فإن السؤال المطروح هو: هل كان نموذجياً؟ أو بشكل آخر.. هل أنجز ما طلب منه؟ وفي حالات الفشل. ما هي أسباب هذا الفشل؟ وماذا نعمل لإزالتها في المستقبل؟

إن التهديد الأشد خطراً حاضر دوماً. فهجمات العدوّ التي لاتنقطع تستهدف وجود كل واحد فينا (....) وإذا كنا لانلمح أية علامة للتعب، أو أي مظهر للتخاذل، فلأنهم كثيرون هؤلاء الذين يتقاسمون الحمل. إننا نواجه نهليسية العدوّ باليقين المتفائل. وإننا نتحدث عن البناء لا عن التدمير.

أما عن عملي فإني لاأستطيع التأكيد بأنه يقترب بعد من الروح العظيمة لهذه المرأة التي التقيتها منذ فترة في إحدى القرى. لقد فقدت اثنين من أولادها أثناء المجاعة التي حلّت بنا أيام الاحتلال الياباني. وعندما جاءت الثورة لم تطلق إلاّ زفرة ارتياح قصيرة، فواحد من أولادها الذين كانوا يحاربون الفرنسيين لقي حتفه. والآن أولادها يقاتلون في الشمال وفي الجنوب، وحفيدها الأول يحارب هو الآخر في الجبهة. ربت أحفادها وأولادها. وهي مسنّة جداً للعمل في حقول الأرز، لكنها تعتني بالبيت، وتهيّئ الطعام وتحرس الصغار. ولم تتوقف يوماً عن العمل.

هؤلاء هم قراؤنا. ماذا نستطيع أن نعطيهم؟ ولاتنسَ أن هؤلاء هم الذين يمدّوننا بالثورة أيضاً.

إننا نتحدث كثيراً عن مهمتنا ككّتاب. وخلال شهور، وسنوات من الحياة المشتركة في الغابات، كنا نقتسم كل حبّة بطاطا وكل لقمة. وكنا نقتسم «الأدب» بالطريقة نفسها. ويخضع أسلوب التعبير الشخصي، والبحث عن التجديد والأصالة لضرورة واحدة: أن نتحدث بما يمكن من البساطة والمباشرة. إن الجماهير الشعبية هي التي تملك القوة. والفلاحون وعمّال المصنع هم الذين يحكمون على ما تكتب. إنهم يَزنون الكلمات. هل هي صحيحة؟ هل تصوّر الأحداث وشروط حياتهم بدقّة؟ هل تقدّم صورة وافية لما هو عمل الجميع؟ هل تعرف التعبير عن المقاومة، والآمال والمقلقات وآفاق المستقبل التي يصنعها الشعب، هنا في فيتنام؟ إن القارئ يصغي إليك كما لايفعل أي جمهور. فإذا لم تجد هذه اللغة تصبح شبيهاً بالأخرس، ومحروماً من الكلام.

ونحن نكتب في الوقت الحاضر القصة القصيرة بشكل خاص. أما الرواية الطويلة.. الرواية التي يمكن أن تقدم بانوراما للمرحلة الثورية فلم يحن أوانها بعد. وفي إطار الأدب العالمي، ربما لم تكن لدينا أية تجربة جريئة نقدّمها. لكن هؤلاء الكتّاب الفلاحين والجنود والعصاميين لايحاولون تغيير الأدب انطلاقاً من اللغة. بل يريدون بالدرجة الأولى أن يبدلوا قرّاءهم، وأن يغيّروا العالم من حولهم.

بالنسبة لنا، الكتاب سلاح، فقرّاؤنا يتقنون جيداً استعمال البندقية والقنبلة وهم واثقون من عتادهم. ويريدون أن يثقوا بمضامين الكتب. ما هو مكتوب ينبغي أن يدعمهم. أن يقوّي عزائمهم. أن يقدم لهم شروحاً، ويعطيهم حلولاً. وليس لدينا الوقت الكافي للانشغال في التجارب الشكلية، وفي البحث عن شطحات فردية خاصة. أحياناً نتساءل فيما إذا كانت غايات أدبنا ـــ أن يكون مفهوماً بسهولة، وأن يقتصر على الشؤون اليومية والمألوفة ـ لايقود إلى هبوط في مستواه! وفيما إذا كان ذلك لايؤدي من جهة أخرى إلى إفقار الخيال، وتحديد آفاق الميول الإبداعية لدى الكتاب! ولكن، بالنسبة لنا، ليس لدينا في الظرف الراهن إلا أفق المعركة. وكل شيء عندنا مجبول بالأفعال الواقعية. ونحن بحاجة الآن لتقديم صورة عن وضعنا قبل أي شيء آخر. إننا نرمي إلى تحليل الأحداث. وإذ نصوّر بوضوح ما

يجري للناس ونظهر كيف يؤكّدون ويحققون وجودهم، فإننا نسهم في تدعيم إرادة المقاومة (...) وبما أن الناس هنا لم تكن لهم فرصة الاحتكاك بالقضايا المتباينة للفن المعاصر فإننا بحاجة إلى أسلوب في التعبير يكون مفهوماً لدى الجميع. وهذا لايعني أننا نتخلّى عن الشكل الفني، أو عن البناء المدروس، ففي الحقيقة نحن نعتقد أن ذلك يمكن أن يتحقق مع الوضوح. لكن هذه الأمور ليست غايات بذاتها. إن القضايا الجمالية تهمنا كوسيلة لإيضاح ما نريد قوله.. وأدبنا مضطر لأن يكون أداة سياسية وعملية.

إننا نكتب في كل مكان. وفي أي واحد من قطاعات الجبهة نكون. ومسوداتنا عبارة عن وريقات صغيرة ندسّها في ثيابنا العسكرية، فنحن نعيش كالنمل أو كالمناجذ. وكتبنا تنفد بسرعة. إننا لانستطيع تلبية الطلب. ففي أسبوع نبيع بين ١٠٠٠٠ و ٢٠٠٠٠ نسخة من الكتاب الواحد. لكن النقص في الورق وعدم توفّره يمنعنا من زيادة عدد النسخ المطبوعة).

● شهادة الشاعر كسيوان ديو:

(نظمت بعض القصائد قبل الثورة. قصائد تدور حول الموضوعات التقليدية: الحياة. الموت. الحب. الأمل. ولم تصبح التغييرات التي تحققت لشعبنا محسوسة إلاّ فيما بعد. انضممت بكل قواي إلى الثورة. وكما كان «مايكوفسكي» يتحدث عن ثورته، فقد كنت أتحدّث أيضاً عن ثورتـ (ي). وكما هو الحال بالنسبة للفلاحين، وعمّال المصانع، فنحن الكتّاب أيضاً انتقلنا من حالة العبودية إلى حالة الرجال الأحرار. ومن حالة الموت صحونا على الحياة. وأصبحت الثورة والنظام الاجتماعي الجديد موضوعي قصائدي. كتبت قصيدة عن العلم الأحمر المزيّن بنجمة. كتبت عن الانتخابات العامة، وعن مجلس الشعب. ومن قبل لم أكن أعتقد أن بالإمكان الكتابة عن أحداث سياسية مباشرة.

(....) بعد حرب التحرير ضد فرنسا توقفت عن الكتابة فجأة، وبعد سنوات أصبح عسيراً أكثر فأكثر أن أكتب. وفيما الحرب تشتدّ كانت المهمة تبدو لي أشق. لم يكن كافياً أن نعلن تضامننا مع الشعب. لم يكن كافياً أن نعبّر عن وطنيتنا. كنا نبصر الجماهير وهي تقدم للقوات المؤونة والذخيرة.. كانت تحصد الغلال متعرّضة لهجمات العدو الذي يريد أن ينتزع منها كل ما تحقّق لها بالثورة. ومن جديد أصبح الفلاحون معرّضين للأشغال الشاقة. فكيف يمكن تصوير التهديد الذي يحوم

فوقهم؟ كيف يمكن تصوير الجهود التي يبذلونها ليلاً ونهاراً؟ كل ما كتبته سابقاً كان يبدو لي سطحياً.

كنت أقاتل إلى جانب الفلاحين، وكنت أتساءل إذا كنت حقاً أعرفهم، وإذا كانت أصولي كبورجوازي صغير لاتشكّل حاجزاً بيني وبينهم. وهكذا توقّف عملي، وبقي بواراً خلال سنوات.

بين ١٩٥٣ ـ ١٩٦٠ أخضعت نفسي لتجربة صبر طويل. تعلّمت من جديد مهنتي ككاتب. من قبل كنا نكتب قصائد حبّ لفتيات يسكنّ شققاً فاخرة. وفي عام ١٩٥٣ كتبت لأول مرة عن امرأة عجوز التقيت بها في إحدى القرى. كانت عمياء. التقطت كل ثقل عملها ورتابته. الاستغلال الذي كانت خاضعة له بدا لي مفهوماً. وفيما كنت أعرف تدريجياً الناس الذين يعيشون في بلادي كانت الحيوية تدبّ في لغتي.

وفي الوقت الذي كانت هذه التبدّلات تتم في داخلنا كانت تبدلات مناظرة تتم بين قرّائنا وناشرينا. لمن كنا نكتب قبل ذلك؟ بالتأكيد ليس لسكان القرى المعزولة، العاجزين عن القراءة والكتابة. أما بعد ذلك، فمن أجلهم كنا نكتب لأنهم أصبحوا يقرأون ويكتبون. وعندما نذهب إلى القرى عدة مرات في الشهر، فإن جمهورنا لايقلّ أبداً عن ٢٠٠ ـ ٣٠٠ مستمع. (....) وهذا الجمهور الواسع له متطلبات قاسية. وخاصة الشباب. فهم يريدون أن يتعلّموا، ولا يشبعون أبداً. والناس يطلبون منا أن نقدم لهم أشكالاً أدبية فورية للأحداث التي يعيشونها. لهم آذان حساسة، ولايقبلون الكلمات الزائفة. وبالنسبة لهم البطولة شيء يومي.. وبما أنهم جميعاً يشتركون في صنعها وأحياناً دون أن يدروا، فإن الكلمات الكبيرة الجوفاء تبدو عقيمة).

«١٩٧١»

من الإغريق.. إلى الفييتناميين

أيام الاحتفالات المسرحية، كان أهل أثينا، المدينة وأريافها، يستيقظون باكراً. فمع طلوع النهار تبدأ العروض، وتستمر حتى مغيب الشمس. كانوا يأتون حاملين معهم ما يأكلونه، ويشربونه طوال يومهم. يتزاحمون على المدرّجات الحجرية دون طقوس، يغمرهم الانفعال والفرح. الدخول إلى المسرح مجاني، أو شبه مجاني، ففي هذه الاحتفالات، الغاية التعليمية تتقدم سواها من الغايات.. وكان مواطنو أثينا يقضون نهارهم كله يتابعون باهتمام وشغف أعمال شعراء الإغريق العظام.. إيسخيلوس.. سوفوكليس. يوريبيدس. لايعبأون بوقدة الشمس أو صلابة الأحجار تحتهم.. يُصغون إلى مايقوله الممثل أو الجوقة، ويعبّرون بعفوية وصراحة عن ردود فعلهم واستجاباتهم.. يصيحون استحساناً أو استنكاراً وفق انفعالاتهم وتجاوبهم مع العمل الذي يرونه. وكانت استجابات مواطني أثينا الذين تغصّ بهم المدرّجات الحجرية، هي التي تلعب الدور الحاسم في منح جائزة العام المسرحية.. إذ كان لتلك الاحتفالات الدورية طابع «المسابقة». وكان الشاعر الذي يفوز، يتوَّج وسط حماسة المتفرّجين وصيحاتهم المؤيدة..

في تلك الأيام، وفي فترة ديمقراطية المدينة، حيث جوهر النظام السياسي، كما يعبّر عنه بركليس، هو أن يسود التوازن بين سلطة الدولة وحقوق المواطن الحر.. كانت العلاقة بين الفن وجمهوره على أكمل صورة. علاقة حية متوازنة، خلاقة. الشاعر يكتب أعماله، وفي ذهنه تلك الكتلة البشرية التي

ستزدحم في المسرح، لتصغي إليه، وتقوّم عمله.. لايستطيع أن يلبس قفازات، ويتجاهلها.. كما لايستطيع أن يكتب بمعزل عن ردود فعلها. فهي ماثلة أمامه مستمعاً وشاهداً وناقداً. وحكمها هو الذي يحدد في النهاية مصيره. كان الشاعر في المدينة الديمقراطية منتمياً إلى مواطنيه وكان هؤلاء المواطنون أحراراً إلى الدرجة التي يستطيعون معها أن يتمتعوا بالفن. أن يقيّموا، ويحاوروا، ويعبّروا عن استجاباتهم وآرائهم. فالحوار حي ومباشر.. لايتوقّف إلّا إذا انحدر الشاعر أو جفت موهبته. ويمكن أن نصف تلك العلاقة بين المسرح والمتفرّج، بين الفن والجمهور بأنها تفاعل خصب، وتوازن خلاق. الفن يبصرهم بالوضع الإنساني، ويكشف لهم إمكانياتهم، وآفاق التقدم أمامهم. والمتفرّج إنسان متفتح يتفاعل ويتعلّم، ويختار في مناخ حر وإيجابي..ولاشك أن تنظيم المدينة الديمقراطي كان عاملاً أساسياً في قيام مثل هذه العلاقة المتوازنة والصحية.

* * *

تذكرت أثينا القديمة، وأنا أصغي إلى أحد الأصدقاء الفيتناميين خلال حديث طويل عن أوضاع الأدباء والفنانيين في بلاده، وطبيعة العلاقة التي تربطهم بالشعب. قال لي: (أنت تعرف طبعاً أننا قضينا على الأميّة في فيتنام الديمقراطية، ولدينا جمهور يتابع بنهم كل النتاج الثقافي. الكتب تنفد بسرعة، ربما خلال أيام لا أكثر.. وكذلك الأمر بالنسبة للمسرحيات والأفلام. أينما عرضت ثمّ زحام وجمهور كبير يتفرّج، ويصغي. والشعب عندنا ليس مجرد مستهلك سلبي. فهو يتابع كل نشاط ثقافي بإيجابية، وبعقل متفتح ونقدي. يناقش، ويعترض، ويعلن أحكامه بصوت مرتفع. ويتعلق بهذه الأحكام المصير النهائي لأي عمل فني أو أدبي. لأنها في تقديرنا دائماً صائبة، وتصدر عن حس أصيل وسليم. لذلك، قد تنال مخطوطة أحد الأدباء كل الموافقات اللازمة لنشرها، ويقوم اتحاد الكتّاب بنشر هذه المخطوطة، وتوزيعها في الأسواق، ثم يحدث أن القرّاء يظهرون ردود فعل سلبية حيال العمل. يقولون ذلك في اجتماعاتهم وندواتهم، أو يعبّرون عنه في رسائل يبعثونها إلى المجلة

الأدبية في هانوي. في هذه الحالة.. لاخيار. اتحاد الكتّاب يبادر فوراً إلى جمع النسخ من الأسواق. ويمنع توزيعها بعدئذٍ.

إننا نثق بالشعب إلى أبعد حد. ونعرف أن استجابته أكثر أهمية من أي نقد أكاديمي. فهو يستطيع بعفويته، ومن خلال ممارسته اليومية للنضال والبناء، أن يميّز بين ما هو مفيد، وما هو ضار. لهذا من الطبيعي جداً أن يكون رأيه هو القول الفصل في كل عمل.. ومنذ فترة أنتجنا فيلماً سينمائياً. طبعاً في البداية مرَّ السيناريو على لجان الرقابة المختصة، ونوقش من مختلف زواياه الفكرية والسياسية والفنية. ولم يبدأ العمل فيه إلّا بناء على موافقة هذه اللجان. وعندما انتهى الفيلم عرض على الجمهور. فكان رأي المتفرّجين فيه سلبياً. انتقدوه، ونبشوا عيوبه. عندئذٍ لم يتردد المسؤولون لحظة واحدة. اتخذوا قراراً بعدم عرض الفيلم. رموه غير عابئين بالجهود والتكاليف التي ضاعت دون فائدة. وفي تقديرنا تظل هذه الخسارة زهيدة إذا ما قيست بالضرر الذي يمكن أن يسبّبه عرض فيلم رديء، أو نشر كتاب سيّئ.

ويمكنك أن تعمم هذا الوضع على كل أشكال العمل الأدبي والفني. فكل نتاج عندنا يجب أن ينال رضى الجماهير وموافقتها حتى يتمكن من البقاء. والناقد الذي لايناقش حكمه، لأنه دائماً صائب، هو الشعب. إننا نعتمد كثيراً على هذا الناقد في تقويم نتاجنا الأدبي أو الفني. ولاغرابة في ذلك، فما دام هذا النتاج هو في الأساس للشعب، فمن البديهي إذن أن تكون للشعب كلمة حاسمة فيما يقرأ، أو يرى.. وأن نقدر إلى أبعد مدى تحديده لما هو بنّاء، ولما هو ضعيف وفاسد).

هذا الوضع نموذجي دون شك، وهو يمثل صورة أخرى من صور التوازن بين التعبير الفني والمجتمع الذي يتوجّه إليه. كما أنه يضع كل مشاكل الأدب والفن والاتصال على صعيد جديد مختلف عما تعودناه. فأن يكون الشعب هو الناقد الأساسي للفن، فمعنى ذلك أننا تجاوزنا كل الازدواجيات بين العمل الفني والجماهير. وأدرجنا الفن في سياق القيم العامة التي تنظم حياة

الجماهير، أو توجّه طموحها وآمالها.. إنه يصبح جزءاً فعالاً من قوة التغيير المستقبلية التي تعلم، وتلهم، وتتلاقى مع الاتجاهات العميقة في حياة الناس.

وهنا أيضاً ينبع التوازن من وضع عام يشتمل الفنان وجمهوره معاً، يحقق بينهما الالتحام، ويحتم تفاعلاً خلاقاً ينمو، ويتعمّق. فالشعب الذي يناضل، ويصنع البطولة كما يتنفّس ويأكل.. يبني ويحمل البندقية، إنما هو شعب يمارس على أوسع نطاق حريته، كما يبني مسؤولية مصيره بوعي وشجاعة. شعب يثق بنفسه، ويمتلك البصيرة والقدرة على تنظيم فعالياته ودفعها في اتجاه تاريخي صحيح.. ولهذا فإنه قادر، حتى ولو لم يعرف مصطلحات النقد الأكاديمي، أو مناهج تحليل العمل الفني وبنائه، على التمييز بين ما يتلاءم مع قيمه ومطامحه، وبين ما يغش هذه القيم، ويخادع هذه المطامح. فمن خلال تمرّسه بالنضال، وممارسته حريته، وبناء مصيره أصبحت لديه مجموعة من القيم الصائبة التي يمكن أن تبصّره بما هو نافع، وما هو ضار. بالإضافة إلى أنه تعلم ألّا يكون مجرد مستهلك سلبي. فهو يناقش، ويحاور. يريد أن يتعلم أكثر، ويكشف إمكانياته على وجه أفضل. إن الغايات واضحة. والقدر ملحمة يصوغها ويعيشها كل يوم.. ويسمح المناخ الديمقراطي الحقوقي بأن يكون الشعب هذه الطاقة الإيجابية التي تتفتّح، وتتفاعل، وتتطور.

ومن الجهة الثانية فإن الفنان يجد نفسه فقط، عندما يتوافق عمله مع الإيقاع الداخلي العميق لشعبه، وعندما تتلاقى اتجاهاته مع اتجاه حركة التاريخ التي تنبض في مجتمعه. دون ذلك سيحس بالعزلة، وسينشب التمزّق في أعماق وجوده. وربما تفاقمت الأزمة إلى حد الانهيار والنضوب. إن انسجامه الداخلي وخصوبته تتحققان، كما هو الحال عند شعراء الاغريق، في انتمائه إلى المجتمع، وتلاحمه مع قضاياه وصراعاته. وجماهيره ماثلة دائماً أمامه، مستمعاً، وشاهداً وناقداً، فلا يستطيع تجاهلها، أو التقوقع بعيداً عنها.. ويعبر الكاتب الفيتنامي «نغوين دين تهي» بدقة عن هذه الحالة، ولنتذكر قوله.. (الجماهير الشعبية هي التي تملك القوة. والفلاحون وعمال

المصانع هم الذين يحكمون على ما نكتب. إنهم يزنون الكلمات. هل هي صحيحة؟.. هل تصوّر الأحداث وشروط حياتهم بدقة؟ هل تقدم صورة وافية لما هو عملنا جميعاً؟ هل تعرف التعبير عن المقاومة، والآمال والمقلقات وآفاق المستقبل التي يصنعها الشعب؟ هنا.. في فيتنام القارئ يصغي إليك كما لايفعل أي جمهور. فإذا لم تجد هذه اللغة المشتركة الصحيحة، تصبح شبيهاً بالأخرس، ومحروماً من وسيلة الاتصال به).

«١٩٧٢»

ما من أدب غير سياسي

دون تمهيد، يمكننا التأكيد بأن كل أدب مهما بدا لاهياً عن السياسة، لامبالياً بهمومها، هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسيين. ذلك تقريباً قدر لافكاك منه. مادام الإنسان حيواناً سياسياً - على حد تعبير أرسطو - فإن مواقفه، وتعبيراته عن نفسه، أدباً كانت هذه التعبيرات أم فناً، لايمكن أن تخلو من بعد أو مغزى سياسي.

وإذ نراجع ببعض التعمق التراث الإنساني في مختلف مراحل تطوره ونموّه، منذ فجر الإنسانية حتى الآن، نجد أنه كان دائماً يعبّر عن الوضع السياسي في عصره، أو يعكس موقفاً من هذا الوضع. فالشعر العربي مثلاً يكاد يكون وثيقة لاغنى عنها لدراسة مختلف فترات التاريخ العربي وفهمه..

تنعكس فيه القيم التي سادت الحياة العربية خلال عصور تطورها، والتيارات التي تجاذبتها(*).

وفي أحيان كثيرة يبدو عسيراً فهم هذا التراث الشعري دون الإلمام بمواقف الشعراء السياسية، وعلاقاتهم بالصراعات الدائرة من حولهم سواء كانت على مستوى قبلي، أو على مستوى إمارات ودويلات..

كما أن تراثاً أدبياً غنياً كالتراث الذي خلّفه لنا شعراء الإغريق في المسرح،

(*) في هذا المضمار ننوّه بالقراءة المزدوجة التي قدّمها طه حسين في فصول «حديث الأربعاء»، وكتب نقدية أخرى. وأعني بالقراءة المزدوجة: تحليل التجديدات الشعرية في ضوء العصر، ومقاربة هموم العصر ومشكلاته عبر الشعر، وهذه القراءة المزدوجة لا تعتمد مفهوم الانعكاس البسيط وإنما تحاول أن تكون جدلية ومركّبة.

هو الآخر من المستحيل استيعابه وتحليله إلّا في ضوء الوضع السياسي في «أثينا» ذلك العصر، وموقف كل من شعرائها الكبار، إيسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيدس من هذا الوضع.. أكثر من ذلك.. عندما نتعمّق التراث المسرحي الفني الذي تركه كل من هؤلاء الثلاثة، نكتشف أن الفروق الأساسية بينهم هي فروق في الرؤية السياسية، وفي تفاوت الوعي بالقدر السياسي للإنسان. هذا الوعي الذي بلغ ذروة نضجه عند يوريبيدوس.. والأمثلة كثيرة في التراث الإنساني يمكن أن نسوق كثيراً منها للتدليل على فكرتنا.

* * *

وفي الواقع كان يتصوّر المرء أن مسألة كهذه هي من البداهة بحيث لاتحتاج برهاناً، ولاتثير جدلاً، ولاسيما أن أي تحليل علمي للتاريخ الإنساني يكشف لنا بوضوح:

(استحالة الحديث عن تاريخ مستقلّ للنشاط الفكري، أو عن تطور خاص به، لأن حركة تاريخ الفن أو الفكر تتلازم مع الحركة الاجتماعية ولايمكن تفسيرها ولا تحليلها إلّا في ضوء هذه الحركة نفسها)..

ولكن يبدو أن زمناً طويلاً من التمويه والتضليل قد استطاع أن يحيط هذه الحقيقة بالالتباسات والظلال. فأصبحنا نسمع عن حياد الأدب، وإعراض هذا الفنان أو ذاك عن السياسة، واحتقار الاهتمام بالشؤون اليومية للشعوب، لأن هذه الشؤون تافهة، ولاتمتلك عناصر الخلود، كما لاتمنح إلهاماً لفنٍّ لايموت.. و.. وكثير من التعميمات والمفاهيم التي لاتعدو مجرّد ظلال تحاول إخفاء حقيقة لايمكن إخفاؤها..

والسؤال الآن: لماذا محاولة إخفاء هذه الحقيقة، وكيف يتم ذلك؟.. إذا اتفقنا أولاً على أن كل وضع سياسي يحاول إفراز الثقافة التي تواتيه، وتعميمها، فإن مثل هذه المفاهيم التي ذكرناها، هي دون شك نتاج ثقافة مسخرة لخدمة وضع، يرى مصلحته في طمس دور الأدب، أو تفريغه من أية

قوة للتغيير والثورة. بشكل آخر.. وضع لايريد «تسييس» الشعب، ويخاف أن يعي وضعه، فينبري لتغييره وبالتالي لتغيير النظام القائم...

وحين نستعرض التيارات الثقافية التي تلازمت مع التيارات الاجتماعية المتعاقبة خلال تاريخ الإنسانية، نجد أن هذه المفاهيم قد تبلورت أكثر ما تبلورت، وأخذت أبعادها الفلسفية والنظرية في إطار الثقافة البورجوازية التي سادت الغرب الصناعي منذ أوائل ومنتصف القرن التاسع عشر حتى أيامنا هذه. هذه الثقافة بلغت أعلى مراحل نضجها خلال هذه الفترة.. وأعطاها التقدم التكنولوجي قوة تأثير بالغة، بحيث استطاعت أن تعمّم فكرها، وأن تغلغله في العالم، ولاسيما في البلدان التي كانت تحت نير استعمارها، أو نفوذها.

* * *

ففي إطار هذه الثقافة، ولد الفنان الاستثنائي الذي يكاد أن يكون قفزة بيولوجية متفردة لايحدُّها زمان ولامكان.

وولدت الأساطير، واقترنت الأصالة بتناول القضايا الأزلية فقط. مثل الموت والحياة وإخفاق المشروع الإنساني. وظهرت الاتجاهات التي تحاول أن تجعل من الأشكال الفنية غايات في حد ذاتها. وتسلسلت حلقات من القيم تنبني على احتقار ملامسة الفن للحياة اليومية، أو تلوث الفنان بالشؤون السياسية. واعتبر الالتزام بأية قضية سوى القضايا المطلقة والمجردة قولبة تفقر الفن، وتجعل الأدب سطحياً لا عمق فيه.

وفي هذا الإطار بالذات كان يمكن لكاتب مثل «جوليان غرين» التصريح بصوت عال، ودون أن يعتبر ذلك فضيحة: (**إني أكره السياسة فهي التي تجعل كل ما أحب في خطر، إنها تهدّد الحرية الشخصية وتهدد السعادة، كما أنها تزعجني في عملي**).

مثل هذا التصريح واضح الدلالة طبعاً، فهو يعكس الفكر الذي تريد الأنظمة البورجوازية تعميمه. فكر يقوم على عزل الأدب عن السياسة، لأنه

يريد عزل الناس عن التفكير بأوضاعهم وتبني مصيرهم. والأدب والفن كلاهما يستطيعان القيام بدور هام وأساسي في إضاءة الشرط الإنساني، والتحريض على تغيير الظروف السائدة.

ثم إن في تصريح جوليان غرين جانباً آخر طالما حاول الفكر البورجوازي استغلاله، والإفادة منه.

هذا الجانب هو تصوير السياسة على أنها مجرد نشاط عابر أو هامشي ضمن نشاطات الحياة الاجتماعية، وأن بالإمكان عدم ممارسته، أو الاستغناء عنه. بل من المستحسن تجنّبه إذا أراد الإنسان أن يعيش سعيداً، وإذا أراد الفنان أن يعطي نتاجاً قيّماً وخالداً.. ولكننا نعلم فساد الدافع الذي يغذّي هذه المفاهيم.. وفساد هذه المفاهيم ذاتها.. وخلال الحرب العالمية الثانية كان على أدباء أوروبا وفنّانيها أن يستيقظوا على رعب، وأن يكتشفوا اهتزاز الأرض بقيمها الثابتة تحت أقدامهم. كانت مأساة الحرب عنيفة وكان من السهل أن يكتشف المرء كونه شريكاً في هذه المسرحية الدامية. شاء ذلك أم لم يشأ. المسؤولية تحاصره كالفخ كما يحب سارتر أن يقول.. لقد اكتشف أن الصمت نفسه موقف، وأن الحياد هو الآخر موقف.. وأن السياسة قدر لايستطيع أن يتجاهله، ولا أن يرفضه.

* * *

وخلال الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية تعمق هذا الاكتشاف واتخذ أبعاداً عملية ترسخ كل يوم، وتتسع مع اتساع الحركة الثورية، و«تسيُّس» الجماهير في العالم.

ومنذ فترة قصيرة قامت إحدى المجلات الفرنسية باستفتاء شمل ١٣ كاتباً ودار نشرٍ في هذه القضية (لمن ولماذا تكتب؟).

وعلى الرغم من أن هؤلاء الكتّاب ينتمون إلى آفاق شتى فقد أجمعت معظم الإجابات على أن من بين الدوافع الأساسية للكتابة الالتزام بقضايا الشعب، ومحاولة الإسهام في تبديل الواقع. وقلة صغيرة جداً هي التي أجابت

بأنها لاتكتب تلبية لأي دافع أو التزام، وإنما لأنها تريد أن تكتب فحسب. وتبدو أهمية هذا الإجماع على دور الأديب بالنسبة لقضايا العصر، حينما نقارن بين الاستفتاء الأخير، واستفتاءٍ يعودإلى أربعين سنة تقريباً، أجراه الشاعر الفرنسي آراغون من أجل مجلة «الكومون» وكان يدور حول سؤال مشابه: لمن تكتب؟ آنذاك.. قلة قليلة هي التي أجابت بصورة تنبئ عن وعيها بدورها في حركة التاريخ الاجتماعية والسياسية.. وأكثر الكتّاب اقتصروا على القول بأن الكتابة بالنسبة لهم هي أشبه ما تكون بهاجس لا يمكن دفعه.

فإذا أضفنا إلى هذا التغير الملموس في موقف الأدباء، التغيّر الذي طرأ على القرّاء، وتعاظم حساسيتهم النقدية، ووعيهم لمقاصد الأدب وفقاً لتعبيره عن حاجاتهم، وقضاياهم، عرفنا أن حقيقة البعد السياسي للأدب مسألة بديهية، وما يكتنفها من التباس لايعدو ظلالاً صنعتها ثقافة معيّنة. وهي تتبدّد تدريجياً مع اتساع الحركات التي تناوئ التبعية، وتعمّق وعي الشعوب بمصيرها.

وبعد كل هذا.. سأقول بأن المسألة ليست في إثبات المضمون السياسي للأدب، وإنما في تقويم الأدب والحكم على تياراته واتجاهاته من خلال مضمونه السياسي، بالإضافة إلى شحنته الجمالية.

* * *

«١٩٧٠»

الأديب.. في بلد متخلف

كلما حاول أديب في بلادنا أن يتحدث عن وضعه فإنه يبدأ بالشكوى وينتهي بالشكوى. لايجد نفسه على مايرام. يرهقه الإحساس بأنه هامشيٌّ، وأن كلماته تضيع، وتندرج في روتين حياة يومية قاحلة.. وعندما بدأ الكتابة كان مسرفاً في الحلم. لقد ظنّ أن كلماته حين تُنشر ستغيّر أوضاعاً، وتبدل ناساً. ستدوي، وتؤثّر، ويمتد صداها بعيداً في الحاضر والمستقبل. ولكن ها هو بعد أن نشر ونشر، بعد أن أصدر كتاباً وكتاباً، يكتشف أن أحلامه لاتختلف عن الأوهام، وأن دوره محدود لايتجاوز مداه مجموعة صغيرة من الناس تتمتع بامتياز القدرة على القراءة، وامتلاك أسبابها.

اكتشافٌ مخيّب يبدد طمأنينته، ويهزّ تماسكه الداخلي. فما يفعله إذن أقل أهمية مما تخيّل. والدائرة التي يشغلها في مجتمعه أضيق من أن ترضي طموحه، أو تحفظ له ثقته بنفسه.. لقد خُدع. ذلك هو شعوره. ولأنه لم يتهيّأ من قبل لمواجهة هذا الوضع فإن جهده يتركز على الفرار منه. يريد أن يتملّص، وأن يستعيد، ولو وهماً، طمأنينته الداخلية.. وهكذا ينساق تدريجياً إلى ردود فعل تسيء إلى عمله، وأحياناً تُنهيه ككاتب.

من ردود الفعل هذه أن يلقي الأديب مثلاً تبعة أزمته على العالم الخارجي. وبذلك يتخفّف منها، وينفض المسؤولية كلها عن كتفه. فالواقع بما فيه من تخلّف وأمية وجهل هو الذي يفرض عليه العزلة، ويحشره في هامش خانق. إنه هناك. جدار سميك لايمكن اختراقه. يقف في وجه الأديب لا مبالياً

يحاصره، ويناصبه العداء. وينشب بذلك سوء تفاهم مؤسف بين الأديب وواقعه. يبدأ بالتذمّر، وقد يصل إلى حد الازدراء. فهؤلاء الراسفون في أميتهم وعقليتهم المتخلّفة، لايستطيعون فهمه أو حتى الإصغاء إليه. يفصله عنهم خندق عميق من المستحيل ردمه.. ومع الأيام يصبح الأديب سجين موقف يعادي الواقع، ويتعالى عليه. فالحوار مسدود، وهو يحس نفسه أكبر من مقاس هذا المجتمع اليومي الضحل، كما أن عمله أرفع مستوى من معاصريه. ولهذا يدير ظهره لمجتمعه، ولمعاصريه، ويتوهّم بشراً سيجيئون، وسيكون واقعهم مختلفاً. يكتب لهم، لأنهم القادرون على فهمه، والانفعال بالنار الموقدة في كلماته. وإذ يقول الأديب: (إني لا أكتب لهؤلاء الناس، بل للأجيال القادمة).. فإنه يتغلّب بهذه العبارة على شعوره بالخيبة، ويبرّر انقطاعه عن واقعه، وغرقه في تجاربه الذاتية. أو إنه بتعبير آخر يكشف عن سوء تفاهمه مع المجتمع ومشكلاته. فهو عاجز عن الاتصال به. عاجز عن الانتماء إليه. عاجز عن تبنّي قضاياه.

وقد يتخذ الوضع صورة أخرى. إذ يجابه الأديب واقعه بالمثل، ويردّ على لامبالاة الناس بلا مبالاة أشدّ. فيفقد تدريجياً دوافعه الأساسية للإبداع ويقل اهتمامه بعمله، واحترامه الداخلي لمهنته كأديب.. حتى يصبح انتاجه مسألة عرضية في حياته. وربما تفاقم لديه الإحساس بالعجز إلى حد التوقّف نهائياً عن الكتابة. حينئذٍ ينكمش، ويتحوّل إلى بوق متذمّر يسفّه كل شيء، ويميّع كل عمل في تهكم بارد، وسخرية صفراء. وعندما لايتوقف فإنه يكتب دون جهد وبكثير من الاستهتار، متذرّعاً بأن أحداً لايقدّر، وأن الجيد يستوي في النهاية مع الرديء. بهذه الحجة أيضاً يبرّر موقفه عندما تجرفه دوافع أخرى إلى توظيف الكتابة للإثراء وزيادة الدخل. فيتحول إلى كاتب كهربائي يعمل على الأزرار. تضغط على زر المسرحية فتهرُّ مسرحية، وتضغط على زر التمثيلية القومية، فتهرُّ تمثيلية قومية، وتضغط على زر المقال، أو المسلسل الإذاعي.. أو.. فيأتيك العمل جاهزاً خلال أيام. وتزداد بذلك كميات الأدب التخديري التافه.. وتتدفق

خزائن أجهزة الثقافة والإعلام في جيوب هؤلاء الأدباء الإلكترونيين.

وهذه الأشكال من ردود الفعل ليست مجرد استجابات نفسية عابرة. وإنما هي في الجوهر مؤشرات لمواقف فكرية من الواقع بشكل عام، ومن «دور الأديب في مجتمعه» بشكل خاص. فعمليات الهروب هذه ما كانت ممكنة لولا أن موقف الكاتب يسمح بها، أو يقود إليها. ويمكننا القول بأن ارتباط هؤلاء الأدباء بالبيئة هش، كما أن مفهومهم عن دور الأديب في بلده مائع وغامض. لقد توهّموا لأنفسهم أدواراً مستعارة لايستطيع واقعنا استيعابها. وعندما لم تتحقق خيالاتهم أعولوا، وتصادموا مع الواقع.

هؤلاء الأدباء ينسون مثلاً أنهم جزء من بيئتهم بكل تخلفها وأمراضها وتفشّي الأمية فيها. ينسون أن هذا الواقع هو الجغرافيا الوحيدة التي يمكنهم، ويجب عليهم، التحرّك فيها.. وأنهم في النهاية يحملون مسؤولية مضاعفة تجاه أوضاعهم، أولاً لأنهم أبناؤها، وثانياً لأنهم الأبناء المزوَّدون بالوعي، وطاقات الإبداع.

لهذا فمن أبسط البديهيات أن يكون الموقف الصحيح هو الانغماس في الواقع أكثر فأكثر، بدلاً من معاداته. فهمه والتعمّق بمشكلاته بدلاً من التعالي عليه. تفصيل دور يناسب هذا الواقع بدلاً من توهّم أدوار مطلقة ومربكة تنتهي بنا إلى الضياع أو القلق. ففي بلد متخلّف كبلدنا لايمكن أن يكون الأديب ذلك الفرد الأسطورة، الذي يفرض حالاته المزاجية على مجتمعه، والذي يجعل من فرديته القيمة الوحيدة الأساسية في العالم. ولا يسعه أيضاً أن يكون كاتباً فقط. فحرفته كأديب تتخذ هنا، في هذه البيئة بالذات، مفهوماً مختلفاً. وكذلك يتغيّر دوره. الكتابة تشغل بعضاً منه، لكنها لاتستوعبه كلياً. فمن طبيعة عمله أن يشارك وبإيجابية في هذا الجهد اليومي لتغيير صورة الواقع. أن يكون عاملاً أو موظفاً، يسهم في نشاط المؤسسات الثقافية والتعليمية، ويضم جهده إلى هذه المحاولة الطويلة لتخطي التخلّف، والوضع المأزوم. إن الصورة الجاهزة «للأديب» في المجتمع الأوروبي - وهي

الصورة التي تغويه، وتكهرب خياله ـ لاتفيده في شيء، وإذ يضعها نموذجاً له، فإنه يربك نفسه، ويحتّم خلافه مع بيئته. لذلك لابدّ من نبذ هذه الصور الجاهزة، والبحث عن صورة «محلية» للأديب. صورة تستمد ملامحها من طبيعة المجتمع وتركيبه، والمرحلة التاريخية التي يمر بها. وإذ ننجح في تحديد مثل هذه الصورة. مقوماتها، ودورها.. فإننا سنجد أنفسنا، وبشكل تلقائي، نغيّر من أنماط اتصالنا بالبيئة، ونبدع أشكالاً جديدة للقول والنشر توفر لنا الفعالية، وتعمّق الارتباط بالناس، الأمر الذي يبدد الشعور بالنفي، وبأننا كمّ مهمل على هامش هذا المجتمع.

فالأديب الذي يعي واقعه، ويدرك مسؤولياته في تبديل هذا الواقع، ويحدد دوره دون أوهام وبعيداً عن الملابس الجاهزة، لايمكن أن تشلّه المعوقات الموضعية، وتلجم قوله، بل إنه على نقيض ذلك، سيشحن طاقته الإبداعية أكثر، وسيجد أن تخطّي هذه المعوقات هو جزء لايتجزأ من عمله. يعيد النظر بأساليب النشر المعروفة حتى الآن، ويبتكر وسائل خاصة وجديدة للاتصال بهؤلاء الذين يكتب لهم، متغلّباً على حواجز الأمية والجهل وضعف التقاليد الثقافية، وكذلك على كسله. وفي هذه الحالة، لاتنتهي القصيدة عند نظمها ورميها في صحيفة أو مجلة.. بل لاتكتمل إلاّ بعد إنشادها أمام جمهورها ـ لاسيما هؤلاء الذين لايستطيعون القراءة، أو لاتترك لهم مشاغل الحياة فرصة للقراءة ـ أي بعد أن تكوّن القصيدة جمهوراً تحاوره، وتتبادل التأثير معه. حينئذٍ يكتمل عمل الشاعر. يصبح فعالاً، وينحسر نهائياً إحساسه بالعزلة. ويُحكى الشيء نفسه عن القصة، وعن المسرحية، وربما عن المقالة أيضاً. إذن، وبعبارة وجيزة.. حتى يكون الأديب حقيقياً، وموقفه الفكري بنّاءً وأصيلاً، لابدّ له من الإيمان بأن واقعه هو قدره. يلتحم به، ويعمل في إطاره واعياً مهمته الصعبة، ومبدعاً وسيلته لكي يكون فعالاً، ومساهماً في حركة التغيير التي يطمح إليها مجتمعه.

«١٩٧٢»

من هو الأديب العربي؟

طرحت مجلة «الطليعة» السورية في عددها الصادر يوم السبت ١٥ آب قضية شائكة جاءت على شكل استفتاء اشترك في الإجابة عليه عدد من كتّاب القطر. وقد صيغ السؤال على النحو التالي:

«إلى أي حد نستطيع أن نقول إن الأمة العربية قد وجدت في واحد أو أكثر من أدبائها من استطاع أن يعكس في نتاجه تمثّله لواقعها القومي في التاريخ المعاصر، وأن يعبّر بالتالي عن مطامحها ورؤاها للمستقبل؟

وبعبارة أخرى هل يمكننا القول بوجود أديب عربي كما نقول بوجود أديب روسي أو فرنسي؟»

هذه هي القضية التي تطرحها مجلة «الطليعة»، وكان مفروضاً أن أكون أحد المشتركين في الإجابة على هذا السؤال، إلّا أنني في الواقع وبعد التمعّن في صيغة السؤال وجدت أنه بالإضافة إلى ما يتّصف به من غموض، وعدم دقّة، يتضمن في طياته أيضاً بعض الفروض الخاطئة سواء من الناحية السياسية أو من الناحية النقدية.

وربما كان من المفيد أن نلقي الضوء على طبيعة هذه الفروض أو أن نطرحها للنقاش على الأقل.. ولاسيما أن في إجابة بعض الكتّاب ما يؤكد وجود هذه الفروض، لأنها صيغت انطلاقاً منها.

* * *

في البداية يظن المرء أن هناك خطأً في الصياغة لا أكثر، وأن المقصود هو: **(هل استطاع الأدب العربي بمختلف تعبيراته وأعلامه أن يعكس الواقع العربي،**

وأن يعبّر عن طموحه؟).

وفي هذه الحالة يكون السؤال عبارة عن معيار نقدي وسياسي لقياس دور الأدب العربي في حياة الأمة، ومدى أصالته في استيعاب مشاكلها ومطامحها. وهذا يعني أننا نفترض بداهة وجود أدب عربي وأدباء عرب، لكننا قد نختلف في تقويم حجم التأثير الذي يمارسه هؤلاء الأدباء في بيئتهم، وغنى نتاجهم أو عمقه. إلّا أن المحرّر الأدبي في مجلة الطليعة وضّح بحزم:

ـ لا.. السؤال هو: هل هناك أديب عربي أم لا...؟ أو بتعبير آخر.. هل وجد الأديب العربي حتى الآن؟

تساءلت مندهشاً:

ـ ماذا تسمّي إذن كل أدبائنا في سورية ومصر والسودان والعراق ولبنان وكل الأقطار العربية؟

أجاب:

ـ هؤلاء في رأيي كتّاب إقليميون، لم يعبّروا في أغلب الأحيان إلّا عن مشاكل بيئتهم المحلية الضيّقة، ولم يستطيعوا أن يتجاوزوها إلى الأفق القومي.

ـ وماذا تعني بالأفق القومي؟.. حين يعبّر أحد الكتّاب، وبصدق، عن مشاكل بيئته المحلية في مصر مثلاً، فإنه يعبّر في الوقت نفسه، ومع اختلافات طفيفة في التفاصيل عن مشاكل البيئة المحلية في سورية وفي العراق وفي المغرب. وفي هذه الحالة فإن العمل الأدبي هو بالتأكيد ذو أفق قومي.

أجاب:

ـ ولكن قد نجد بعض ملامحنا ومشاكلنا منعكسة في مؤلفات كتّاب أجانب مثل دوستوفسكي أو ستندال، ولذا فليس هذا دليلاً على أن هؤلاء الكتّاب قد تجاوزوا المحلي إلى الأفق القومي.. أي إلى أن يكونوا «نموذج الكاتب العربي».

وسألت:

ـ مرة أخرى.. ماذا تعني بالأفق القومي.. وماذا تفترض أن يتوفر للكاتب كي يكون عربياً؟

ـ ربما لاأعرف بالضبط. هذا ما أسأل عنه. إنما يمكنني القول بأن الكاتب العربي هو الذي يعبّر عن الهاجس القومي. هو الذي ينعكس في مؤلفاته وجود الأمة التي لم تتحقق وحدتها عملياً بعد.

* * *

إذن بهذا المعنى، ومن خلال حوارنا مع المحرر الأدبي لمجلة «الطليعة»، يحق لنا الاستنتاج بأن أوّل افتراضات هذا السؤال المشوّش الذي طرحته المجلة للنقاش هو تعريفه للكاتب العربي بأنه ذلك الشخص الذي يعكس في كتابته فقط الهاجس القومي كطموح إلى الوحدة. بمعنى أننا إزاء تعريف متعسّف للأدب العربي أو للأديب العربي.

ويصوغ الأستاذ محيي الدين صبحي هذا التأطير بدقة وصراحة في إجابته، إذ يقول:

(إن للأمة العربية وجودين.. أحدهما وجود عضوي مادي لايُعتدّ به أبداً تجاه وسائل الإفناء الموجهة ضدّها بتصاعد مستمر. والآخر وجود بالقوة..) ثم يضيف.. (فبقدر ما يستوعب كتّاب العربية هذا الوجود بالقوة المتمثّل في آمال الشعوب العربية وحقائق التاريخ العربي، بقدر ما نستطيع أن نطلق عليه تسمية ـ كاتب عربي ـ على أساس أن العروبة محتوى ومضمون قيد الإنجاز. قيد الصيرورة...) إلى أن يقول: (التشبّع بآمال المستقبل وحقائق التاريخ هو وحده الطريق إلى فن عربيّ، لايدخل فيه مفهوم الواقعية التي مارسها حتى اليوم كتّاب معنيّون بإظهار الصراع الطبقي وتزييفه، ولا الواقعية الاجتماعية في تصوير بيئة القاهرة أو السودان أو.. بل إنها واقعية تستوعب هذا الواقع التافه وتعلو عليه لتستشرف صورتها الحضارية ومصيرها التاريخي).

ومن كلام الأستاذ محيي الدين صبحي لايتأكد فقط التأطير المتعسّف لمفهوم الأديب العربي، وإنما يظهر أيضاً جانب آخر من الجوانب المغلوطة التي يوحي بها سؤال مجلة «الطليعة» أو يفترضها. وهو أن الطموح القومي بهذا

المعنى، هو طموح مجرّد ومطلق. وليست له أرضية اجتماعية أو سياسية أو تاريخية. إنه بشكل ما طموح «مثالي» يحكم بقسوة على كل نتاجنا الأدبي، وربما على كل نتاجنا الحياتي، فيلغي عروبته لأنه يعالج بيئات محلية، ومشاكل ضيّقة (طبقية أو اجتماعية)، دون أن يستوعب كل الأفق القومي مرة واحدة. وبالنسبة للأستاذ حيدر حيدر، لايجد أي رابطة في الأدب العربي المعاصر إلّا رابطة ـ تكاد أن تكون شكلية ـ وهي اللغة.

والحقيقة أن ثمة ما يدعو إلى التأمل في طبيعة طرح هذه القضية، لأنها من خلال افتراضاتها والإجابات التي توحيها، لاتؤدّي إلى حكم نقدي على الأدب العربي يقوّمه، ويحدّد اتجاهاته، وإنما تنفيه تقريباً بشكل متعسّف ومن خلال مفهومين مضطربين.. الأول يتعلّق بمسألة القومية، والثاني بمسألة محليّة الأدب.

* * *

أما بالنسبة للجانب القومي فمما لاشك فيه أننا قد تجاوزنا المرحلة التي يُنظر فيها إلى القضية القومية والوحدة على أنها قضية مجردة بلا أرضية وبلا مضمون اجتماعي.. والطموح القومي ليس طموحاً «تجريدياً» يتخطّى كل معطيات البيئة والصراعات الاجتماعية وحركة التحرّر العربي، وإنما يندمج فيها، وتتبلور ملامحه عبرها.. كما تنعكس مسيرته في الاتجاه الذي تتخذه هذه الأوضاع خلال تطوّرها، وصراعاتها وحركتها.

ولو كنا سنحجب اعترافنا بعروبة كل أديب لم يتحدث عن «الوحدة» بشكل مباشر، أوْ لَم يعطِ لشخصياته أبعاداً قومية مطلقة لاترتبط بمدينة أو بلد أو بيئة، فإننا في هذه الحالة، سنجد أنفسنا مضطّرين إلى الإجابة على السؤال الذي تطرحه مجلة الطليعة ـ كما يلاحظ الأستاذ علي الجندي ـ إجابة سلبية. وسنقول مع الأخ محي الدين صبحي: (ما من أديب عربي حتى الآن...) هذا على الرغم من أن مقدمة محيي الدين نفسها تكفي دليلاً على عدم صحة

هذه الإجابة وعسفها. فنحن نعرف أن الأدب العربي خلال العشرين سنة الأخيرة على الأقل، ولن أذهب بعيداً إلى الوراء، قد استطاع أن يثبت بشكل قاطع ما يسمّيه: وجود الأمة العربية بالقوة. ودليلي على ذلك هو تجاوب هذا الأدب في كل أقطاره مع الاضطرابات والأزمات والمشاكل والحركات السياسية التي تعرّضت لها المنطقة العربية. في التعبير الأدبي لم تكن هناك حدود. وكان الأدب العربي يثبت على الدوام للأمة العربية «الوجود بالقوة». ولا أعتقد أننا بحاجة إلى أمثلة، لأن أي مثقّف يتابع الحركة الأدبية خلال هذه الفترة لايستطيع إلّا أن يلاحظ وحدة هذه الحركة تقريباً. تقارب همومها وتياراتها وشمول حوارتها بما يتجاوز الحدود الإقليمية.

هل كان هذا الأدب أصيلاً أم لا..؟ ذلك سؤال آخر، لسنا الآن بصدده، لأنه كما قلت ليس موضوع السؤال المطروح.

* * *

ثم نأتي بعدئذٍ إلى المفهوم الثاني الذي ينبع من هذه القضية. وأعني محلية الأدب. فالسؤال يفترض انطلاقاً من المفهوم السابق أن التعبير عن البيئة المحلية لايمكن أن يعطي أدباً قومياً. وأن أديباً مثل «نجيب محفوظ» ليس أديباً عربياً لأن كل رواياته تدور في البيئة المصرية، وحول شخصيات ونماذج منتزعة من هذه البيئة. وإذن فإن ملامحها فقيرة لاتستوعب ملامح الإنسان العربي، كما يفترضه «التصوّر القومي»، ولاتعبّر بالتالي عن مشكلات الإنسان العربي ومطامحه.

مثل هذه المقولة لاتكشف فقط عن ضبابية «الفكر القومي»، وإنما تضع فوق ذلك معايير مغلوطة للأدب والفن معاً. فنحن نعلم أن الأدب الجيّد هو دائماً أدب لصيق ببيئة محلية. والأدب الإنساني كان دائماً أدباً محلياً. ورغم أن هذا الأمر بداهة لاتحتاج نقاشاً، فإننا مضطرون دائماً إلى التذكير بها.

فالأديب لايمكن أن يكتب في الفراغ، ولا أن يستلهم المجرّدات. وحتى عندما يفعل ذلك جرياً وراء وهم أن يكون عالمياً لا مجرد كاتب محلّي، فإنه

يسقط، ولايترك أثراً ذات قيمة. إن الأديب الأصيل مرتبط دوماً ببيئة محلية، وأحياناً قد تكون هذا البيئة ضيّقة لاتتجاوز بعض الحواري كما هو الحال في روايات نجيب محفوظ الأولى. زقاق المدق وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية و... وبمقدار ما يكون تعبير الأديب عن هذه البيئة أصيلاً وصائباً، فإن أدبه يخصّ المجتمع ككل. وأبعد من ذلك.. ربما كان يخص الإنسانية جمعاء.

* * *

ولو مضينا في تحديد المحلية على أساس «المدى الجغرافي» لمؤلفات الأديب، فإن الاستطراد المنطقي لمثل هذه الحالة هو أن نصف نجيب محفوظ بأنه كاتب «قاهري» لا مصري باعتبار أن البيئة الأساسية التي شكّلت نسيج رواياته وخلفياتها هي بيئة القاهرة، ولاسيما الأحياء القديمة منها. ولن يسمى أديب مثل «الطيب الصالح» كاتباً سودانياً ولا عربياً، لأنه يتحدث عن قرية صغيرة في السودان هي تلك التي فيها «نخلة ود حامد».

إن «للمحلية» هنا تعريفاً قاصراً ومشوّشاً، لأنه يربطها بالتعبير عن مشاكل بيئة محدّدة، رغم أن كل أدب هو تعبير عن مشاكل بيئة محدّدة، أو مستهلم من تكوين وأوضاع بيئة محدّدة. وبهذه المناسبة سأتساءل إن كان يحق لنا أن نسمّي «وليم فوكنر» كاتباً أمريكياً، هو الذي لم يكتب إلا عن نماذج وأوضاع سائدة في الجنوب الأمريكي حيث التركيب الاجتماعي والاقتصادي، وكذلك النفسي، يختلف عن الشمال الأمريكي..

بالتأكيد.. إن فوكنر كاتب أمريكي.. وكل الكتّاب الذين ذكرناهم آنفاً هم كتّاب عرب. واهتمام الأديب ببيئة جغرافية صغيرة لايشكل حكماً عليه بمحلية ضيّقة. فالرقعة الجغرافية مهما ضاقت ليست مهمة.. الأهم منها هو هل يعكس الأديب من خلال تصويره لهذه الرقعة أوضاعاً أخرى أوسع وأشمل أم لا؟

وفي هذا المجال نجد لزاماً علينا أن نصحّح التصوّر القومي للأدب فلا

نقصره على الأعمال التي تتجاوز كل حدود إقليمية وجغرافية، وإنما هو الأدب الذي يرتبط ببيئة، وإن كانت ضيّقة رقعتها، لكنه يعكس من خلال تصويرها، أو التعبير عنها مرحلة من مراحل تطوّر المجتمع أو وضعاً من أوضاعه.

بهذا المعنى.. شخصية مثل أحمد عبد الجواد أحد أبطال ثلاثية نجيب محفوظ الذي يسكن بين القصرين في القاهرة ليس نموذجاً ضيّقاً ومحلياً. وإنما هو نموذج يتجاوز حدود القاهرة، ومصر.. ومن خلاله يمكن لنماذج كثيرة في مختلف البلاد العربية أن تكتشف نفسها. هذه الشخصية إذن هي عربية بمقدار ما يجد القارئ العربي نفسه أو محيطه فيها.. ثم إن هذه الشخصيات رغم محلّيتها ذات تكوين نفسي وتاريخي واجتماعي يشكّل أرضية مشتركة للشخصية العربي في مختلف الأقطار. ومن خلال هذه المشاركة في أسس التكوين الداخلي والتاريخي للنموذج يظهر البعد القومي ويتوضّح.. بل سأمضي أبعد، فأقول: إن البعد القومي في هذه الحالة يظهر بمعناه الجوهري والعميق، أي كتعبير مشترك عن تكوين مشترك، ووضع مشترك وحركة تاريخية مشتركة. لا كما يريده البعض بعداً مجرّداً، يتجاوز كل الأوضاع والصراعات والظروف الواقعية، ليخطب بشكل مباشر عن هواجسه القومية.

وهكذا فإن الأدب في تعبيره عن بيئة ضيّقة، مصرية كانت أم عراقية أم سورية أم سودانية.. عندما تتوفر له الأصالة، فهو دون شك ليس أدباً محلياً بل هو أدب قوميّ.. وأتوسّع فأقول، وهو أدب إنساني أيضاً.

ولاغرابة إن لاحظ المحرّر الأدبي في مجلة «الطليعة» إمكانية أن يجد المرء نفسه أو أوضاعه تنعكس في أعمال أدباء عالميين روسيين أو فرنسيين أو غيرهم.. ذلك تفسيره بسيط. فكلما كان الأدب محلياً وأصيلاً اغتنى بعده القومي. وكلما كان الأدب القومي غني الأبعاد اغتنى بعده الإنساني. ومشاكل الإنسانية ليست قارّات معزولة بعضها عن بعض، بل هي في

التحليل الأخير مشاكل واحدة. والفن الجيّد هو الذي يستطيع أن يصل إلى وحدتها، ويعمّق ارتباطها فيما بينها.

* * *

وكنتيجة.. هناك أدب عربي، وهناك أدباء عرب. تلك حقيقة لايمكن تجاوزها بإجابات سريعة، وتعميمات عصبية. وكان الأجدى لو صرفنا جهداً للتساؤل عن واقع هذا الأدب، وقيمته والدور الذي يلعبه في الحركة التاريخية لشعبنا. أما نفي وجود «الأديب العربي» فهو للأسف إجابة مغلوطة على سؤال مغلوط، ومضطرب الصياغة.

«١٩٧٠»

ثقافة الـ .. عن.. وعن.. وعن

مرة فوجئت وأنا أقلب إحدى المجلات «الرصينة» بمقال لكاتب هو الآخر «رصين»، يتناول فيه بالتحليل أعمال أو اتجاه الروائي الإيرلندي الأصل «جيمس جويس»، وما حمله من تجديد إلى الرواية المعاصرة.

فاجأني المقال لأني أعرف، كما يعرف كل الذين يقرأون، ويتابعون حركة الأدب والترجمة، أن جيمس جويس لم يترجم إلى العربية(*). وروايته الأساسية «أوليس» لم يجرؤ أحد على الاقتراب منها حتى الآن. كذلك لم تنشر عنه في لغتنا أية كتب تحلّل أدبه، وتتناول تجديده بالنقد والدراسة. وكل ما نجده عن جيمس جويس من مصادر لايعدو بعض المقالات الصحفية والمقاطع العابرة التي تنتشر هنا وهناك من غير تعمّق ولاجدية. فإذا أضفنا إلى هذا أن كاتبنا «الرصين» إياه لايعرف أية لغة أجنبية، اتضح إذن سبب دهشتي أمام مقال عن جيمس جويس يكتبه أديب رصين، وتنشره مجلة رصينة مثل «المعرفة».

طبعاً بعد أن قرأت المقال، وجدت في نهايته للأمانة هامشاً يشير إلى أن مصدر المقال هو مقالان آخران منشوران في مصر. ولن نلاحق سلسلة الإسناد بالشك، فنتساءل عمّا إذا لم يكن المقالان المذكوران هما أيضاً مستمدّان من بعض المواد الصحفية والمصادر السطحية في مجلات وصحف أجنبية. إذ

(*) لم يكن طه محمود طه قد أصدر موسوعته عن جويس، ولم يكن قد فرغ من ترجمة «أوليس». كذلك لم تكن قد صدرت ترجمة لأعماله التمهيدية الأولى مثل أهالي دبلن، وصورة الفنان شاباً، والمنافي.

تكفي هذه الحادثة في حدّ ذاتها لإنارة ظاهرة تستحق أن نقف أمامها، ونحلّل دلالتها.

وأحب التنويه هنا بأن أمثال هذه الحادثة كثير في صحفنا ومجلاتنا، ولهذا أتناولها كظاهرة، ولو اتسع المجال لسقت أمثلة وحكايات تجعل المرء يشكّ بكل مانكتبه، ويقرأ كلماتنا وكأنه يسير في حقل من الألغام.

مرة حبّر أحدهم صفحة جريدة كاملة في نقد مسرحية لم يرَ في حياته سواها، ولم تطأ قدماه مسرحاً قبلها. ومرة هاجم أحدهم التعقيد في الشعر المعاصر، وتساءل لماذا لايكتب شعراؤنا ببساطة وسهولة الشاعر الفرنسي «سان جون بيرس»!!

(لايعرف طبعاً أن سان جون بيرس هو أكثر شعراء العصر صعوبة وتعقيداً).

ومرة كتب واحد عن السريالية... و.. الأمثلة كثيرة، وما قصدت أن أتعقّبها. تكفينا الحادثة الأولى. وقد اخترتها لرصانة الكاتب والمجلة، الأمر الذي يجعل دلالتها أعمق، ويبرّر قسوتنا أكثر.

* * *

وأتساءل على الفور: ماذا يعني أن نكتب في موضوعات وقضايا، معرفتنا بها سطحية، لاتتعدّى العناوين أو الأفكار المشوّشة؟

بكل بساطة.. يعني ذلك أننا نكذب وأننا بلا أمانة. نكذب لأننا ندعي معرفة قضايا لانعرفها، ونخون أمانتنا الثقافية، لأننا نضع بين يدي القارئ كلمات غير موثوق بها، ومعلومات ربما كانت مضلّلة، أو في أحسن الأحوال لاتشكّل أساساً لثقافة صحيحة.

وهذا الحكم، لايهمّنا فيه معناه الأخلاقي في حدوده الفردية، بقدر ما تهمّنا انعكاساته على مجتمعنا بشكل عام، وعلى ثقافتنا بشكل خاص. فمّما لاشك فيه أن عدم احترام الكاتب لمادته، واستهتاره في تقصّي جوانبها، والتدقيق بمعطياتها، لايشف فقط عن خواء هذا الكاتب ورخص علاقته بالكلمة. عن تنطّعه وكسله العقلي، بل يتجاوز ذلك إلى تأثيرات سلبية على

جمهور القرّاء، وعلى البيئة التي يمارس فيها هذا الكاتب نشاطه. ولهذا فإننا لانستطيع التظاهر باللامبالاة، ولانستطيع أن نكتفي بهزّ الرأس، وتمتمة هذه الكلمة المتعبة «فوّت.. ليست أول مرة، ولن تكون آخر مرة». فعلاً ليست أول مرة، ولن تكون الأخيرة. إلاّ أننا ـ كقرّاء على الأقل ـ ينبغي أن ندافع عن أنفسنا أمام مثل هذه الظواهر. هناك كتّاب يغشّوننا، ويغرسون في أذهاننا أرباع حقائق وجملاً إنشائية ومعلومات غير موثوقة. وبالتالي فإنهم يكوّنون، وبأصابع لاترتعش، جيلاً من السطحيين ومن الرؤوس التي تطن بالفراغ، وتعوزها الثقافة العميقة السليمة... غش صريح، لاتظلل وقاحته أقنعة أو ألوان.. ويكشف عن عدم إحساس هؤلاء الكتّاب بأية مسؤولية تجاه القارئ وتجاه مجتمعهم. يأخذون كل شيء بصورة مجانية، ونادراً ما يقلقهم السؤال عن دورهم ككتاب مسؤولين، ومسؤولياتهم جسيمة. وهم بذلك يدوِّرون الحلقة المفرغة، التي تدوِّم فيها الثقافة في البلدان المتخلّفة. المناخ المتخلّف ينتج فكراً متخلّفاً وسطحياً، ثم ينعكس هذا الفكر على المناخ نفسه فيرسخ تخلّفه.

قد يبدو أننا نتطرّف في الاستنتاج انطلاقاً من حادثة صغيرة كتلك التي بدأت بها مقالي.. ولكن في الواقع ليست هذه الحادثة كما قلت إلّا نموذجاً لحوادث كثيرة، ودلالاتها ذات أهمية بالغة بالنسبة لنا، لأنها على الأقل تفسّر هذا السيل من التفاهة والمغالطات، الذي تغص به صحف كل صباح ومجلّاته.

ويكفي التذكير بأن هذه الصحف والمجلات هي النافذة الأساسية لأجيالنا على المعرفة، وسَبْر شؤون الحياة والعالم، حتى نعلم مدى خطورة «اللا مسؤولية والمجانية والسطحية» التي تُقدَّم بها تيارات المعرفة هذه.

إن الكاتب الذي يمتلك الشجاعة للخوض في قضايا لايعرف عنها إلّا السطحي والهامشي، هو صورة نموذجية للمضلّل الثقافي. وإنه ليستمد جرأته من جهله، وثقته من ضحالة تكوينه. فهو على الأقل لايعرف هاجس الشعور بالجهل، وينبغي أن يتعلّم كثيراً حتى يعرف المغزى العميق لعبارة عامية كهذه **(كلما ازددت معرفة، ازددت شعوراً بالجهل، وحاجة إلى مزيد من المعرفة...).**

ولكن يبدو أن البعض من كتّابنا ـ وحتى الرصينين منهم ـ لا ينظر إلى الكتابة على أنها ثمرة معرفة مثابرة، ونزاهة داخلية، أو على أنها مسؤولية تنبني بها المجتمعات والمستقبل، بل على أنها إلهام سحري يفيض على الورق معلومات وثيقة في الأدب وتياراته، في الاقتصاد والسياسية، في التاريخ والفلسفة، وربما في علم الإحصاء أيضاً.

والمخزي في الأمر أن هؤلاء الكتّاب الرصينين هم أول الغاضبين من واقعنا، وهم أول الذين يتأففون من تخلّفنا، وتفاهة الإنسان في بلادنا، ويتحدثون الساعات الطوال عن حاجتنا إلى العقل العلمي، والأجيال الواعية المثقّفة، ولكن حين يمسكون القلم ليكتبوا يبدو أن أكثر ما يلحّ على أذهانهم هو حساب البقال، وقسط الثلاجة، وقبل ذلك حروف أسمائهم المطبوعة تحت عناوين رنانة.

(١٩٧٠).

كلمة.. كالغصة!

أكون كاذباً لو قلت إني أكتب هذا المقال بسهولة. فأنا أحترم نجيب محفوظ، وأقدِّر الهرم الروائي الذي بناه على مدى ثلاثين عاماً، فكان علامة بارزة من علامات الأدب العربي المعاصر..

منذ الرواية الأولى التي قرأتها له، وجدتني أنشدّ إلى عالمه القصصي، ثم لا أتركه بعدئذٍ. تابعت بشغف واهتمام كل ما كتبه منذ «كفاح طيبة» حتى آخر مجموعاته القصصية «تحت المظلة». وكان ما يهمني كثيراً في نجيب محفوظ، بالإضافة إلى الأصالة والإخلاص في رصد الواقع الاجتماعي وتحوّلاته، هو عمله الدؤوب خلال سنوات طويلة، بعيداً عن الأضواء، والضجّة، وإعراضه عن المغريات التي طحنت كثيراً من الكتّاب الآخرين، وضلّت بهم الطريق. فقد ظل حتى مابعد الثلاثية بفترة طويلة موظفاً قانعاً بمعاشه، وراضياً بالعمل الطويل الهادئ، في الوقت الذي كان سواه من الانتهازيين يأكلون «الجوزة وقشرتها»، ويستسلمون بلذة لعملية امتصاصهم ومن ثم تجويفهم.

* * *

كان نجيب محفوظ يمثل بالنسبة لنا، إلى جانب أفضل الروائيين العرب وأكثرهم عمقاً، نموذج الأديب الذي يمتاز بقدر من التماسك والصلابة، ويربط سلوكه في حدود الإمكانيات بالقيم التي يدافع عنها في نتاجه الأدبي. لايتهافت ولايخون رؤيته. يتحمّل الإهمال دون تذمّر، ويتحمّل الشهرة دون أن تجرفه غوايتها إلى التهالك أو الإسفاف.

وفي فترة أبدى المثقفون خلالها هشاشة بالغة، وتساقط الكثير منهم تحت وطأة الظروف الخارجية، أو بفعل تمزقاتهم النفسية، كان طبيعياً أن نولي الجانب الثاني من شخصية نجيب محفوظ أهمية بالغة، وأن نؤكد عليها باستمرار، مستمدّين من هذا التأكيد اليقين بأن الكاتب الأصيل لايمكن أن يناقض أو ينقض في حياته اليومية أدبه، ومايبشر به من قيم وأفكار.

لهذا أحسست صدمة حقيقية حين بدأت تعلو في الشهور الأخيرة بعض الهمسات حول سلوك أديبنا في مؤسسة السينما حيث يعمل موظفاً. استغلال نفوذ. وتمريرات. وتساهلات مأجورة. واشتراك في كثير من السيناريوهات التافهة والمسؤولة عن تدنّي مستوى السينما العربية.

* * *

جاءت هذه الهمسات غريبة، ومباغتة. شعرت أن أملاً يتقوّض، أو صورة مضيئة تتمزّق. ولم أصدق بسهولة. فسنوات الاحترام الطويلة تجعل من العسير أن يصدق المرء بسهولة. لكن جاءت أكثر من حادثة لتؤكد هذه الهمسات أو بعضها على الأقل.

ولعلّ آخرها اشتراك نجيب محفوظ في إعداد قصة «البعث» لتولستوي إعداداً يشوّهها، لكنه يتفق ومطالب المخرج الهمام حسن الإمام. أصبحت رواية تولستوي العظيمة «دلال المصرية». ولم يبقَ منها، كما تخبرنا حسن شاه في آخر ساعة، وكما يخبرنا كثير من النقاد، إلّا المباذل والتفاهة محبوكة في فيلم مصري يكرر مجد التفاهة الذي تربى عليه منذ بدايته.

وأن يسيء حسن الإمام للروائي الروسي تولستوي، أو حتى أن ينبشه من قبره، ويذرو رماده، فإن ذلك لايدهشنا على الإطلاق.. إننا لاننتظر منه عكس ذلك على كل حال. وأما أن يشترك نجيب محفوظ بالذات، هو الذي يعرف أكثر من سواه قيمة روائي كتولستوي، وقيمة رواية مثل «البعث»، بهذه العملية الرخيصة مقابل بضع مئات من الجنيهات، فإن ذلك يدهش بالفعل، ويصدم.

* * *

وإذ يُسأل كاتب «الثلاثية» عما يُدافع به عن نفسه، يكتفي بالقول: (لا يجوز أن يحاكمني أحد إلّا على أدبي)..

ويا له دفاعاً ضعيفاً هو أقرب إلى التملّص والهرب منه إلى الدفاع. فالكاتب ليس جُزُراً، وقارات متباعدة، بل إذا مضينا مع هذا المنطق إلى نهايته وجدنا الفوضى تعمّ كل شيء.. والمبرّرات تغطي كل المفاسد والانحرافات. وما من سوء تمكن إدانته في النهاية. فإذا قبل أديب كنجيب محفوظ أن يتناول التراث العالمي بمثل هذا الاستهتار، وأن يكون شريك تشويهه، وتمييع ما يحتويه من قيم ومثل، فماذا يمكن بعدئذٍ أن نتوقّع من سواه!

قبول هذا التنازل في رأيي ليس مجرد غلطة صغيرة في حياة إنسان، وهو أكبر من كبوة عابرة أمام إغراء عارض. إنه علامة على قبول التنازلات، ومن ثم قيام الفجوة الكبيرة بين ما يقوله الأديب وما يفعله.. ومن هذه الفجوة بالذات تتسلسل السقطات وتنفذ الهشاشة، وأمارات الضعف والتهاوي.

* * *

فعندما يرضى نجيب محفوظ لنفسه أن يبدي هذه اللامبالاة تجاه أديب عظيم كتولستوي، وتجاه المواطن الذي سيرى فيلم «دلال المصرية»، كل ذلك مقابل أن يكسب قليلاً من الجنيهات، فإنه يضع أمامنا نموذجاً من السلوك، لا أدري أين سيؤدي بنا لو تعمّم، ومارسه أغلب الأدباء والفنانين! ستختلط القيم، وتميع الأشياء، ونقع في تلك الفوضى الشاملة، التي طالما نبشها وعرّاها أمامنا في رواياته. سيصبح للفساد لقبٌ وللتفاهة مبرّر، وستغرق ثقافة مجتمع بكامله في سوق أردأ من سوق النخاسة.

ومن الغريب أن يطلب منا بعد ذلك عدم الالتفات إلى كل ما يفعله، والاكتفاء بالحكم عليه من خلال مؤلفاته الأدبية فحسب. وهو يعرف جيداً أن ذلك غير ممكن. فالأديب الأصيل لايمكن كما قلت سابقاً، أن ينقض أو يناقض في حياته اليومية أدبه والقيم التي يبشّر بها.. ولاسيما إذا كان التناقض في ميدانه الثقافي، بما يعنيه ذلك من انعكاس على قيم مجتمع، وتطوّره،

وبنائه. ومن المفروض أن الأديب هو أكثر الناس إحساساً بأهمية النشاط الثقافي مادام قد اختاره ميداناً للتعبير عن نفسه، ولممارسة تجربة تغيير الحياة من خلاله. ولهذا من العبث أن يطلب منا نجيب محفوظ إهمال سلوكه، وكل ما يفعله، والحكم على أدبه فقط، فهو إذ يشوّه رواية تولستوي، إنما يعطي مثلاً للآخرين يشجعهم على تشويه أدبه، وتفريغه من كل محتواه في السينما أو الإذاعة أو التلفزيون. وفي الواقع هذا ما حدث لمعظم أعماله الروائية.. ولم يحتج مرة أو يرفض.

إن مواقف الأديب في حياته ونتاجه مترابطة، ولايمكن الفصل بينها إلّا عسفاً. وهي تتبادل التأثير والانعكاس. فحين يسهل التنازل في حياة الأديب اليومية، يسهل أيضاً في نتاجه. وإذ تبدأ التنازلات لايبقى ضمان، ولاتبقى كوابح. والمهاوي التي تردّى إليها بعض الأدباء الذين هلهلتهم الاغراءات والمصالحات، والتنازلات، تبدو علامة ودليلاً لكل من يرى، ويريد أن يتعلّم.

(١٩٧٠)

أدب بلا قول

في ١ شباط ١٩٧٢ صدر في القاهرة العدد الأول من مجلة «الجديد»، وهي مجلة نصف شهرية تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن. تصدرها وزارة الثقافة والإعلام في مصر، ويرأس تحريرها الدكتور رشاد رشدي. وقد رأيت من المفيد أن نتوقف اليوم أمام بعض الآراء التي تضمنها المقال الذي يفتتح به الدكتور رشاد رشدي مسيرة المجلة، لأنه يضع لنا مؤشرات للاتجاه الفكري الذي ستتخذه مجلة (**ظهرت لتسد فراغاً أكيداً في حياتنا الثقافية والفكرية**).. وفي فترة تتهالك فيها الحركة الثقافية، وتختنق في إطار أزمة شاملة. مجلات تتوقف. مجلات أخرى تلهث متّجهة نحو الاختفاء.. والنتاج الفكري يتراوح بين الاستمرار الروتيني، وبين اليأس.

يضع الكاتب عنواناً لمقاله هذا السؤال: (**من المسؤول عن ضياع الأدب في مصر؟**) ومنذ البداية يقرّر بأن العلاقة وثيقة بين الإبداع الأدبي، وبين «مفهومنا» عن الأدب. وبقدر ما يكون هذا المفهوم سليماً ومتماسكاً يكون الإبداع هو الآخر فذاً وعالمياً. ودون أن يدعنا نلتقط أنفاسنا يستطرد إلى القول: (**بأن مفهومنا للأدب كتاباً ونقاداً لاينتمي إلى العصر الذي نعيش فيه. والدليل أن معظم أدبنا قصة ومسرحاً وشعراً ينحصر في دائرة تنتمي إلى محيط الحياة أكثر مما تنتمي إلى محيط الفن. وهي دائرة الواقع، ومحاكاة الواقع، وأحياناً نقد هذا الواقع من فساد وانتهازية ورغبة في الهروب وغير ذلك من تفاصيل الحياة اليومية**).

بهذه البساطة المذهلة يمزّق الدكتور رشاد رشدي العلاقة بين الأدب والواقع، ويضعها في دائرتين مغلقتين، ينبغي ألّا تتقاطع إحداهما مع الأخرى،

أو تتماسّ بها. فالحياة اليومية بمشاكلها وتعاساتها ليست إلّا سفاسف ينحدر الأدب إذ يهتم بها، ويتحوّل كلاماً أي كلام إذ ينغمس في خمائرها المتفسّخة. إن قيمة الأدب في رأي الكاتب، هي أن يعلو على الواقع، لا بمعنى تمثّله وتجاوزه، وإنما بمعنى ازدرائه والترفّع عنه. وهو لايكون أدباً إن حاول تصوير الواقع أو تحليل الصراعات الناشئة فيه، بل يتحول إلى مجموعة من الأخبار، أو فصل من فصول التاريخ لا أكثر. باختصار.. على الأدب إذن أن يكون تجربة خاصة، لها استقلاليتها عن الواقع والتاريخ، تتكامل بعيداً عنهما، ووفق قوانين خاصة، لاتنطبق عليها كل القوانين (التافهة) التي تحكم حركة المجتمع، وتسيِّرها. ويعتبر الدكتور رشاد رشدي منتهى السذاجة والتخلّف أننا **(ما زلنا نسأل ماذا يريد الكاتب أن يقول؟ وعن أي شيء يعبر؟ وما هي رسالته الاجتماعية؟ وأي المشاكل يعالجها في أعماله، وما هي الحلول التي يقدمها لنا؟ وغير ذلك من الأسئلة الساذجة التي لم يعد يسألها أحد في هذا العصر إلّا هنا، والتي للأسف قد أصابت أدبنا بالعقم، لأنها انحرفت به عن المسار الفني، فأحالته إلى مجموعة من الآراء والمقولات لاتختلف كثيراً عمّا يقوله الناس في المقاهي)**.

هذا هو المفهوم (العصري.!) الذي يقدمه لنا الكاتب عن الأدب، ويستهلّ به العدد الأول من مجلة تصدرها وزارة الثقافة والإعلام لتسدّ فراغاً في حياتنا الثقافية. وهو بالتأكيد مفهوم خطير، يعكس موقفاً فكرياً مضلّلاً، من شأنه أن يزيد تجربتنا الثقافية تفككاً وانحلالاً.

فهو يرمي أولاً إلى عزل الأدب عن الواقع بحيث لاتنشأ أية علاقة حية بينهما. الواقع يسير في مجراه. له قوانينه «الوضيعة»، ومواصفاته «المبتذلة». والأدب تجربة فوقية تبتدع واقعها. تنسجه من الوهم والصورة الذهنية، ثم تنظمه وفق قوانين سامية لايمكن قياسها بمنطق الحاجات الاجتماعية أو بمنطق البشر العاديين الذين يزحمون الشوارع والبيوت والبراري وعندما ينفتح الأدب على تيارات العالم الخارجي، أو على صراعات التاريخ وأحداثه اليومية المدوخة، يسقط في التفاهة والفساد. وهذا معناه ببساطة أن تتخلى كل تجربة أدبية عن بعديها المكاني والزماني، وأن تنبذ الحوار مع البيئة التي تعيش فيها،

فلا تضيء خوافيها، ولاتكترث بمشكلاتها. عليها أن تنمو في الفراغ بلا أرض وبلا تاريخ. أن تتجاهل ما يدور حولها، وأن تنغلق عن الأحداث والتحوّلات، تستقي مادتها من الخيال والأوهام فحسب.

مثل هذا المفهوم يؤدي ثانياً وبالضرورة إلى تجريد الأدب من كل فعالية، وإلى تطويق كل محاولة للحديث عن دوره في تغيير الحياة، أو بنائها. لأنه إذ يعيش في طلاق مع الواقع ومتعالياً عليه، لايستطيع أن يرتبط بمشكلات هذا الواقع، ولا أن يتفاعل معها. كذلك لن يحاول فهمها، ولن يفهمها خشية أن يسقط في الضحالة والإخبارية. وإذ يسفه الدكتور رشاد رشدي كل سؤال عما يقوله الأديب فإنه يصل بنا إلى طريق مسدود. لأنه يقطع كل الجسور بيننا وبين مضمون العمل الأدبي، والفكر الذي يصدر عنه. فالأدب ليس جزءاً من حركة المجتمع، ينبع فيها، ويتّخذ موقفاً منها، ويسهم سلباً أو إيجاباً في تشكيلها. بل هو يولد بذاته، وغير مطلوب منه أن يعبّر عن شيء، أو أن يقول شيئاً. وبالتالي فإنه عاجز عن الإسهام في عملية تغيير الواقع أو الحياة. ونحن نعرف أن الأدب مرهون بالكلمة، وأنه محكوم ـ كما يقول سارتر ـ بأن يقول فكرة ما.. وأن هذه الفكرة هي بالذات موقف من العالم والإنسان.. لكن الدكتور رشاد رشدي يهرب من هذا الحصار بشكل عجيب، فيرهبنا بالمفاهيم «العصرية»، ثم ينفي قيمة أن نبحث في مضمون أو موقف عمل ما، ليصل بنا بعدئذٍ إلى أدب مجاني فارغ، يتقوقع على عاداته السرية، ويُعرض عن أداء أي دور إيجابي في المجتمع الذي يعيش فيه. إن ازدراء الكاتب للأدب الواقعي يمضي به هنا إلى رفض غير مباشر لكل مقومات الأدب الإنساني والمشتمل على عناصر التقدم وآفاقه... ويجعله مبشراً بأدب ليست غايته القصوى إغناء الزاد الروحي للشباب كما يزعم، وإنما استنزاف طاقاتهم الحية، واصطناع جمالية شكلية وفقيرة كتلك التي تبشر بها، وتكرسها الإيديولوجيا البورجوازية الرأسمالية.

ثالثاً.. إن الرؤية الفكرية التي ينطلق منها الكاتب هي دون شك ثبات الواقع وعدم تغيّره. فهو يرفض رؤية الصراعات الداخلية فيه، ويغمض عينيه عن الأزمات التي تخنقه. إنه لايعتقد بحركيته، ولايؤمن بالعلاقة الحتمية بين التعبير الأدبي وبين هذه الحركية بالذات، ولهذا يجرّدنا ببساطة من إحدى إمكانيات التغيير، وهي الأدب والفن. فالنتيجة الطبيعية لمفهومه، هي أن يتحول الأدباء إلى «خاصة» تكرّس بأدبها المجاني ما هو قائم، حتى ولو كانت أعمالها خيالات لعوالم أخرى نظيفة ومضيئة. وأعمالها لاتبالي بالقرّاء ولابظروفهم، كما لاتبذل أي جهد للاتصال بهم.. فالتأثير هو الآخر يصبح مسألة ثانوية في حدود هذا المفهوم المتعالي. وبمعنى آخر فإن الدكتور رشاد رشدي يريد من الأدباء - لكي يصبحوا عصريين - أن يديروا ظهورهم لمجتمعاتهم.. أن يتركوا التاريخ «للرعاع»، يدور، أو يستنقع، لايهمّ.. حتى ينصرفوا للبحث عن الحقيقة. وطبعاً لايوضح لنا ماهي هذه الحقيقة، لكنه يكتفي بأن يصفها بالموضوعية الفنية.

ثم لا أعرف من أين جاء الدكتور رشاد رشدي هذا الاعتقاد بأن مفهومه يصدر عن موقف متطوّر. وأنه يواكب العصر إذ يكف عن السؤال عما يقوله الأديب أو عن رسالته الفكرية.. وإني أحيله إلى أعمدة النقد لا في صحف الدول الاشتراكية وإنما في الصحافة الغربية التي يستلهم منها كل تأثيراته حتى يكتشف إن أسئلة: ماذا؟ وإلى أين؟ وأي مضمون؟.. لم تنقرض، ولا أصبحت استجابة نقدية ساذجة ومتخلّفة...

ولايكفي أن نستعير مشاكل العالم المتمدّن حتى تصبح بلادنا متمدّنة، وتلحق مجتمعاتنا بالعصر. فالأدب النهليستي الموجود لذاته وبذاته، والذي يشجعه الإعلام الرأسمالي، إنما هو وليد ظرف تاريخي معيّن، ومجتمع يعاني مشكلات خاصة به. إنه احتجاج سلبي وغير خطير على واقع فاسد. وهذا الواقع يختلف كثيراً عما هو الحال عندنا. فليست مشاكلنا، كما تحب مجلة «الجديد» أن تغرس في أذهاننا خلال أعدادها الثلاثة الأولى، هي (طغيان

الآلية، وعزلة الفرد، وضياع الإنسان في سحب المازوت وناطحات السحاب، وأرض العلم الخراب...).. وإذا كان الأدب الذي يبشر به الدكتور رشاد رشدي يعبّر عن المرحلة الحاضرة في العالم المتطوّر، فإنه في واقعنا ليس إلّا محاولة تضليلية، وعصابة على العيون تُعميها عن رؤية وضعها، واستشفاف منافذ ضوء لمستقبل تقدمي متطوّر...

صحيح أن الدكتور رشاد رشدي لم يتغيّر.. والأفكار التي يضعها في افتتاحيته طالما لاكها وأعلنها منذ أوائل الستينات، ولاسيّما في تلك الحوارات العاصفة مع المرحوم محمد مندور.. لكن من المفروض أن بلادنا قد تغيرت، وأن حاجاتنا السياسية والثقافية اختلفت، وأن هزيمة حزيران المستمرة قد هزّت قابليتنا للتخدير والتضليل والعمى.

«١٩٧٢»

المخدوعون..

ثلاثة فلسطينيين من أعمار مختلفة. أبو قيس رجل مسنّ، وأسعد شاب في الخامسة والعشرين، ومروان يافع لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره. بينهم الكثير مما هو مشترك. واقع المأساة، وحياة اللاجئين التي تشبه موتاً بطيئاً خشناً. فالأرض مرارة، والماضي مرارة، وأما الحاضر فعذاب موصول لا تلوح له نهاية. ويختزل أبو قيس كل هذا الوضع عندما يقول وهو يستعيد ذكرى استشهاد المعلّم سليم أيام المقاومة في فلسطين: **(يا أستاذ سليم، يا رحمة الله عليك. لاشك أنك كنت ذا حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل أن تقع القرية في أيدي اليهود فبقيت هناك. أتوجد نعمة إلهية أكبر من هذه؟)**. الذين نجوا، ونزحوا يغبطون الذين ماتوا، ولم يذوقوا عذابات ما بعد النزوح وهوانه..

هؤلاء الثلاثة الذين يجسدون واقع الشعب الفلسطيني ترتبط مصائرهم رغم أن أحدهم لا يعرف الآخر، في محاولة «خلاص» مشتركة. فالدوائر ضاقت حولهم حتى أصبحت كعقدة المشنقة لا أوسع. ولهذا يقرّرون الفرار. إلى أين؟ إلى الكويت حيث العمل ممكن والدخل جيّد. وتسوق كلاً منهم مغامرته الخاصة والمرهقة إلى مدينة البصرة، ليسأل هناك عن مهرب ينقله إلى الكويت خلسة.

فهم بلا وطن، وبالتالي لايحملون جوازات سفر ولا أوراقاً رسمية. وفي البصرة يلتقون دون معرفة، وتنضم مصائرهم في محاولة «الخلاص» التي تمتد بين جنوبي العراق والكويت. يسلّمون أمرهم لأبي الخيزران، وهو أيضاً فلسطيني ضائع. فقد رجولته أثناء الحرب ضد الإسرائيليين وكذلك وطنه،

فتحوّل إنساناً مهشماً ومجروحاً. يعمل الآن سائقاً لسيارة نقل ماء، ويشتغل إذا أمكن ذلك بالتهريب. يريد مالاً.. كثيراً من المال، لأنه يتمنى أخيراً أن يرتاح. يوافق أبو الخيزران على تهريب الثلاثة مقابل عشرة دنانير لكل واحد. وفي صباح يوم من آب، يشحنهم بسيارته القديمة ويمضي بهم عبر الصحراء ولهيب الشمس. خطته بسيطة، تتلّخص في أن يختبئ الثلاثة داخل خزّان الماء عندما يعبرون نقطة حدود. داخل الخزّان شبيه بجهنم، لكن عليهم أن يتحملوا ذلك ريثما يجتازون المخفر. وأبو الخيزران سيحاول أن يتم ذلك بأسرع وقت ممكن. دقائق لا أكثر. وفي مخفر الحدود العراقي يتم الأمر بسرعة.. وبعد أن يجتازوه يخرجون من الخزان، وهم على حافة الاختناق. ولكن ما العمل؟ لابد من تحمّل المشقّة. بقي مخفر آخر وتجربة عذاب أخرى، وبعدها يصلون إلى الكويت. ويندسّون مرة أخرى في جحيم الخزان.. تقف السيارة أمام المخفر الكويتي، ويهرع أبو الخيزران لتوقيع الأوراق. لكن الموظف ضجر. يريد أن يسرّي عن نفسه بالمزاح والحديث عن راقصات البصرة.. وعندما يفتح أبو الخيزران فوهة الخزان بعد اجتياز المخفر، لايخرج أحد. وينتشر الصمت والموت.. يبدو أن الذين بلا وطن لايستطيعون أن يفرّوا إلّا باتجاه واحد، وأن كل الطرق الأخرى لاتقود إلّا إلى أشكال جديدة من الهزيمة والخيبة. ويرمي أبو الخيزران الجثث الثلاث في مكان ما من الصحراء، ثم يوالي رحلة ضياعه وحزنه الطويل..

هذه هي تقريباً قصة آخر أفلام توفيق صالح «المخدوعون» أعدّ السيناريو عن قصة غسان كنفاني «رجال في الشمس»، وأخرجه لصالح المؤسسة العامة للسينما في سورية.

والفيلم مبنيّ لكي يكون أغنية حزينة عن استحالة الفرار بالنسبة للذين بلا وطن. يبدأ بصحراء لامتناهية، انغرزت في كثبانها ورمالها الجافة كلمات محمود درويش: **(وأبي قال مرة: الذي ماله وطن مالَه في الثرى ضريح ونهاني عن السفر)**.. هذه الصحراء الممتدّة هي مدخل ولازمة في تلك المغامرة الخائبة

التي يشرعها ثلاثة فلسطينيين، ضاقت حولهم الحياة.. إنها تظل عبر الفيلم برمالها المهلكة، وشمسها المسنّنة اللاسعة. بامتدادها وضياع الاتجاهات فيها، وكأنها قدر فاجع لامفرّ منه. تلازمهم كيفما تحرّكوا. تناديهم وتغويهم وفي النهاية تهلكهم، وتبعثرهم على رمالها. وعما قليل ستنفخ الريح وستذرو فوق الجثث أكوام الرمل. ستطمر أجسادهم. ولن يبقى أي شاهد عليهم إلّا يداً مرفوعة في الهواء ـ صورة الفيلم الختامية ـ تتأهب أصابعها للإمساك بشيء ما. لعلّه الوطن. لعله الرجاء. لعله الجواب على سؤال اكتوَت به حياتهم..

وتتعمّق القوة التعبيرية للصحراء حتى تصبح الوجه المناقض للوطن. إنها الضياع، والعذاب، والطريق التي تفضي إلى الهزيمة النهائية. ولهذا تبدو حاضرة خلال الفيلم كله تترصّد الأشخاص كالغواية، وتهيِّئ لهم الفاجعة كجواب وحيد على محاولة الفرار. الذين بلا وطن لايستطيعون أن يفرّوا إلّا باتجاه واحد. وكل الاتجاهات الأخرى مضلِّلة ومهلكة كهذه الصحراء. وقد استطاع توفيق صالح أن يؤكد هذا المعنى بقوة.. كما استغلّ ببراعة جزئيات العالم الكئيب الذي يختنق فيه الأشخاص، ليعمق رمز الصحراء، ويعطيه بعداً إضافياً من الواقع. فالبؤس، والعذاب اليومي، وتمزّق العلاقات العائلية، والجوع، كل ذلك يتمازج مع الرمل القاحل، ولهيب الشمس، ليؤلّف لوحة متكاملة للحياة بلا وطن. ومفهوم توفيق صالح عن الوطن متقدّم وناضج، فهو ليس فكرة غنائية عن الطبيعة الجميلة وعطر بيارات البرتقال، بل هو إمكانية العمل والعيش والحرية والتقدّم، لهذا فإنه يلحّ باستمرار على الوضع الاجتماعي للّاجئين. على بؤسهم الاقتصادي واختناقهم السياسي، ليجسد لنا المعنى العميق لضياع الوطن، وليبرّر بعدئذٍ فشل كل محاولات النجاة الفردية. ففي مثل هذه الأوضاع لايستطيع أحد أن يدير ظهره، وأن يبحث عن خلاصه الشخصي. وحتى لو بدا ذلك عادلاً ومفهوماً. فإن المنطق التاريخي يفرض أن تخيب المحاولة، وأن تكون الهزيمة هي الكلمة النهائية. وعندما تتبعثر الجثث الثلاث على كثيب الرمل، يقدم الفيلم لوحة رائعة تكثّف

هذه الحتمية، وتنبهنا في الختام إلى أن «القضية» لاتزال حتى الآن معلّقة. يد مرفوعة في الهواء. تتوسّل. تصرخ. تريد أن تمسك شيئاً ما.

وعلى الرغم من أن توفيق صالح تحاشى أن يغوص في تعقيدات الأوضاع العربية وانعكاساتها على مشكلة هؤلاء الفلسطينيين، فإنه لم ينسَ على الإطلاق التفكير بهذه الأوضاع وعلاقتها المعقدة بالمشكلة المطروحة. استخدم «فوتو مونتاج» وثائقياً، ذكرنا تقريباً بكل الظروف السياسية التي رافقت القضية الفلسطينية. كما تخيّر علاقات صغيرة تشير إلى الواقع الخارجي إيماءً. فالسائق الذي ينقل أسعد من الأردن إلى العراق رجل حقير يخدعه، ويتركه في الطريق. والمهرّب في البصرة نموذج آخر للعالم الذي يتحرّك فيه الأشخاص. وفي أول الفيلم يهبّ من شط العرب غناء عراقي مبلّل بالحزن العتيق، كما أن الخاتمة الفاجعة يتلامح فيها موظفو الحدود الكويتية بخوائهم واستهتارهم الماجن..

طبعاً هذه الإيماءات الصغيرة ليست كافية لتوضيح طبيعة العلاقة المعقّدة التي تربط بين القضية الفلسطينية والأوضاع العربية. وهي لاتدّعي ذلك. لكنها إشارات لسدّ بعض النقص، وهي تغني عن التشتت في موضوع شائك وكثير المزالق والمخاطر. لقد آثر توفيق صالح أن يحقق قدراً كبيراً من التركيز في عمله. ولهذا حصر اهتمامه في الأمثولة التي تقدّمها مغامرة أبطاله. فالشيء الأساسي هو أن يصحبنا معهم في هذه الرحلة الشاقّة التي تفضي إلى الموت. أن نحبهم، ونفهم عذابهم ثم نتعلّم من موتهم. أن نتعلّم. ذلك هو المهم. ولذا فإنه لاينسى مطلقاً الحفاظ على مساحة باردة تحميه من الانفعال والسقوط في الميلودرامية، وتحمينا من الاندماج الكامل الذي يمنعنا من التفكير وتأمّل مصير هؤلاء الثلاثة، الذي هو بعض مصيرنا..

ويستخدم المخرج لتحقيق ذلك واقعية كثيفة ومليئة بالإيحاءات. تصل أحياناً إلى حد الفظاظة، وأحياناً أخرى تبلغ مستوى الرمز. وكل لقطة تقريباً تشكل وحدة مدروسة. كل جزئياتها منتقاة لتعطي جواً معيّناً، أو تخدم فكرة

ما. ثم تتسلسل هذه الوحدات الصغيرة في سياق عمل متماسك. وقد يبدو أحياناً أن هناك كدّاً في اختيار جزئيات اللقطة وشحنها بالدلالات، الأمر الذي يفقد السياق بعض عفويته. لكن بما أن الفيلم «أمثولة»، فمن الطبيعي أن يكون للواقع المعطى جانب ذهني. ولعلّ ما يميّز توفيق صالح وهو واحد من أهم السينمائيين العرب وأكثرهم تميّزاً، أنه يحاول دائماً في أفلامه تحليل واقعنا ونقده من خلال واقع ذهني ومكثّف على مقاس رؤية فكرية لهذا الواقع. ذلك أيضاً ما يفرق بين واقعيته في السينما وواقعية المخرجين الآخرين.

هذه محاولة سريعة للتعريف بفيلم «المخدوعون» الذي أخرجه توفيق صالح. فيلم بسيط وغني، وظّف بشكل بارع إمكانياتنا المحدودة بشرياً وتكنيكياً، حتى يكاد المرء لايحس أن هؤلاء الممثلين والفنيين حديثو العهد بالسينما، وأن تجربتهم في هذا المضمار هزيلة...

«١٩٧٢»

حول «الزير سالم»: النص والعرض

«الزير سالم» ليست أجود أعمال الكاتب المسرحي ألفريد فرج. بل إن هذه المسرحية تبدو وسط نتاجه الذي أغنى المسرح العربي، ودفع به خطوات أكيدة إلى الأمام، تجربة مضطربة وصعبة. طموحها أكبر من طاقتها، وبناؤها ـ رغم تماسكه الظاهري ـ مهزوز. لأنه يقوم على فكرة هشّة، ويريد أن يحقّق غايات متناقضة في وقت واحد.

تتخذ المسرحية إطاراً لها حرب البسوس. الحرب الشهيرة في تاريخ العرب بين قبيلتي تغلب وبكر. وتحكي قصة مقتل كليب على يد جسّاس وانتقام أخيه الزير سالم بإيقاد حرب ضارية دفع أهل القبيلتين ثمنها غالياً. ثم كيف تمّ الصلح بعد أن قتل الزير وجساس كلّ منهما الآخر، وارتقى هجرس ابن كليب عرش أبيه ملكاً على القبيلتين. فتآلفت القلوب، وتحقق السلام.

تبدأ المسرحية يوم التتويج. هجرس الصبي الذي لم يتجاوز السابعة عشرة من عمره، يتقدم بخطوات متردّدة نحو العرش. لايريد أن يرتقيه فهو يحسّه تابوتاً خشبياً يعوم على أمواج من الدم. يلتفت إلى أمه وجدّه وأخته وأقربائه. ويطلق السؤال.

لماذا؟.. لن يقبل العرش ما لم يعرف الحقيقة. وتدور المسرحية رجوعاً لتروي كل القصة بأحداثها الدامية، وشخصياتها المعروفة.

وهذا الاستهلال المسرحي البارع يشحن اهتمام المتفرّج. ويعده بإجابة تكشف، وتفسّر له بعض جوانب الوضع الإنساني. ما هو تركيبه؟ وأية قوانين

تحكم حركته؟ السؤال مكثّف ودقيق. ومن الطبيعي أن نتهيّأ لجواب على مقاس السؤال وفي وضوحه، ولاسيّما أن الشريحة التاريخية التي يستلهمها الكاتب غنية ومليئة بالإمكانيات. فكتب التاريخ والسير الشعبية كلها تحدثت عن حرب البسوس، التي دامت ما ينوف عن أربعين عاماً، وغذّى لهيبها مئات بل آلاف الضحايا من بسطاء الناس في القبيلتين المتحاربتين. حرب أهلية شرهة، فجّرها الذين فوق.. زعماء وأسياد تمزّقهم الأطماع والمصالح، ودفع ضريبتها الغالية بسطاء الناس دون أن تكون لهم أية مصلحة فيها، ودون أن يسمح لهم بتأمّل معناها أو أسبابها الحقيقية. يدفعون إلى المحرقة مجاناً، فتتقد النار أعنف، وتلتهم الحياة والقوت والأمل.. هنا تكمن البقعة الدامية في تلك الشريحة التاريخية التي تناقلتها السير، وردّدها الرواة طوال قرون.

وكنت أتخيّل أن ألفريد فرج سيقيم بناء مسرحيته فوق هذه البقعة بالذات، حيث الفاجعة حقيقية، وحيث الوضع جدير بالتحليل والدرس. لكنه للأسف أهمل هذا الجانب، ولم يعره إلّا التفاتة عابرة في مونولوج عابر، يتوسّط زحمة المشاهد. بينما انصرف تفكيره للبحث في قضية غامضة، يسميها في مقدمة المسرحية (**جوهر العدل وخلاصته النيّرة. فما دام كليب قد مات غدراً وغيلةً فليعد كامل الحياة**).. وبدءاً من هذا الاختيار يتخلخل بناء المسرحية، فهو يترك ما هو جوهري في شريحة الأحداث ليتيه في دوار فكرة ميتافيزيقية غامضة ومشوّشة.

الزير سالم ومعه يمامة ابنة كليب يريدان المقتول حياً لامزيد. يرفضان العدل الأرضي (إعدام القاتل.. التعويض.. الدية.. إلخ)، ويوقدان الحرب بحثاً عن عدل آخر.. أن يعود المقتول حياً. وكلما أوغل سيف الزير في القتل ازداد شراهة وعطشاً. حلقة مفرغة، والزمن يعمل ضده. ما فات لايعود، وكليب لن يحيى من جديد. إذن هي الهزيمة الشاملة، وهي الفاجعة المحتومة. تلك هي الفكرة التي أراد الكاتب أن يعمّر عليها عملاً تراجيدياً يقدم بطلاً يصارع قدره، ويهزمه قدره. وهي فكرة غامضة تذكر بأشتات من تراجيديات وأعمال

معروفة مثل إليكترا، وأغاممنون، وهملت، وكاليجولا.. كما أن الشخصيات تبدو وكأنها أقنعة لشخصيات أخرى معروفة. فالزير سالم يذكر كثيراً (بكاليجولا) كامو. ومنذ أن نتعرّف عليه في مشهد السكر والمجون، نسمعه يقدِّم نفسه من خلال عبارات لها رنين عبارات كاليجولا.. (**فلنشرب تحية لما لم نرَ وما لم نسمع وما لانعرف فهو مناط أشواقنا.. المشكلة هي أني أحب الشمس ولا أستطيع أن أتزوجها، وأن الشمس تحب القمر ولاتستطيع أن تتزوجه ولذا ندور نحن الثلاثة في فلك مستحيل**). وكما يطلب كاليجولا الشمس وأخته حية، فإن الزير سالم يطلب الشمس وأخاه حياً. وأما يمامة بنت كليب فإنها نسخة مبسطة وصغيرة عن إليكترا التي تريد أن تثأر لأبيها، وتنتظر أخاها أورست كي يقيم العدل، ويغسل العرش الملطّخ بالدم والخطيئة. يمامة أيضاً تكره أمها وتحمّلها مسؤولية مقتل أبيها، وتريد أن يعود الأب حياً، أو يأتي الأخ. وهجرس الذي ينتظره عرش يعوم على الدم والدمار، يلبس قناعاً هملتياً، ويطلق السؤال الذي تبتدئ به اللعبة. لهذا فإن هذه الشخصيات تبدو وكأنها تتطاول على رؤوس أقدامها لتملأ حجوماً أوسع من قاماتها.. أي لتكون شخوص تراجيديا تاريخية. لكن غموض دوافعها، وضياعها في أفق مشكلة ميتافيزيقية ذات طابع عبثي ذهني، تجعلها نتفاً من شخصيات مسرحية أنضج، ومآسيها أكثر أصالة وعمقاً.

ثم إن هذه النماذج.. الزير، يمامة، جساس، جليلة، هجرس، مُرّة.. تعيش صراعاتها فوق مساحة تاريخية مكتظّة بالناس والأحداث والقتل والويل. ولهذا لابد أن يتوفر توازن عميق وعلاقة جدلية حتمية بين ما هو خاص وبين ما هو عام. بين التمزقات الروحية والنفسية لأبطال الرواية، الزير والآخرين، وبين المصير الجماعي لقبيلتين تتذابحان على مدى سبعة عشر عاماً ـ هي الفترة التي اجتزأها الكاتب من التاريخ.

لكن المسرحية إذ أهملت الموضع الأساسي للمأساة، لم تستطيع أن تقيم مثل هذه العلاقة الجدلية. ومضت إلى أبعد من ذلك، فقسرت أحداثاً تاريخية

عنيفة على أن تجري خلف رغبة مستحيلة انبثقت في قرارة الزير: كليب حياً. ويصبح الوجع الروحي والفراغ الداخلي لرجل يريد أن يتجاوز الممكن، علّة ومجرى وتفسير اضطراب سياسي حادّ هزّ مجتمعين ـ ولو قبليّين ـ، وقوّض أساساتهما، وآفاق مستقبلهما.. وفي النهاية عندما أنهى الأبطال دورتهم، وتصالحوا مع أقدارهم بالموت، لم تجد المسرحية كي تكمل لبسطاء الناس دورتهم إلّا حلاً خلقياً هشّاً هو: التآلف. ما هي هوية هؤلاء الذين سيتآلفون؟ وعلَامَ سيتآلفون؟ وما معنى هذا التآلف تحت لواء ملك من العائلة نفسها، لايميزه إلّا أنه ابن أبيه المقتول، وأنه كان بعيداً عن الأحداث خلال اتقادها؟.. لاجواب.

.. وأعود إلى البداية. المسرحية طموحها أكبر من طاقتها. فمن الصعب بناء شخصية تراجيدية بدءاً من مشكلة مبهمة. حدودها مغلقة. مبتورة العلاقة بالواقع التاريخي رغم أنها تخلع أعمق أعماق الجذور فيه. والمسرحية مهزوزة البناء لأنها لم تجد بقعة الألم الحقيقية، فأهملت جموع الناس، ولم تستطع تصوير العلاقة الجدلية بين مآسي الأفراد والمأساة العامة، أو قوانين التفاعل بينهما. ولذا انتهت إلى حلول مبسطة قليلة الفائدة، وضاعت عنا الأسباب الجوهرية لكل هذا الاضطراب.

وقد تحدّثت طويلاً مع ألفريد عن هذه المسرحية. وذكرني خلال النقاش بالظروف والمرحلة التي كتبها خلالها. لعلّ ذلك يبرّر جزءاً من الثغرات لكني آثرت الكلام عنها بهذه الحدة، لأني شعرت مُذ قرأتها أول مرة أن اللقطة باهرة لولا أنها تعثّرت. وإبداع تراجيديا عربية لايتم بأن نجبر تاريخنا على تكرار موضوعات التراجيديا العالمية، وإنما في اكتشاف وملامسة الموضوع التراجيدي، الذي ينبثق عضوياً من تاريخنا وحاضرنا معاً.

بعد ذلك ننتقل إلى الإخراج. كيف قدمها رفيق الصبان على مسرح الحمراء؟.

أول ما يتبادر للذهن حين يتصوّر المرء عمل المخرج في هذه المسرحية، هو

أن يحاول، بما يملك من إمكانيات وبما تتيحه وسائل العرض المسرحي، تلافي بعض أوجه النقص، وتعميق التوازن بين مأساة البطل، والمأساة الأشمل التي تلامس جموع الناس المسحوقين مجاناً وجوراً. بالإضافة إلى توضيح بعض الشخصيات وتوكيد ملامحها بما يتوافق مع هذه الفكرة.

ولم يحدث هذا. حمل العرض المسرحي كل إشكالات النص، فلم يستطع أن يحل واحداً منها، أو يتقدم به خطوة واحدة. **(أستثني هنا ديكور خزيمة علواني الذي أدهشني ببساطته، ومحاولته أن يعكس ما هو جوهري في أرضية العمل. عرش فاخر يتوسَّط عمق المسرح، هو في الوقت نفسه قبر إذ تزاح عنه الستائر. وعلى جانبي العرض خيام متشابكة رثة. بسيطة وقوية التأثير. الوضع واضح. القوى فيه واضحة. وطبيعة الصراع متبلورة. ولو أن الإخراج استطاع أن يوظف الفكرة التي يوحي بها الديكور لتحققت إضافة هامة للعرض).**

وإذن مادام ليس هناك تفسير يعمق ويغني، لايبقى إلّا أن نأمل نقل النص بأمانة وبقدر من الوضوح.

لكن يبدو أن ذلك أيضاً لم يتم. فهناك مواقف أساسية في المسرحية تشكل مفاتيح للشخصيات وللأحداث لم يوضحها العرض. وظهرت على خشبة «الحمراء» مسلوقة.. ضائعة الدلالة. فمشهد قتل التُّبع حسان مثلاً، هو واحدٌ من المفاصل الأساسية للقصة، لأنه الشرارة التي تكشف الخبايا، وتوقد البغضاء. بعدها سيحقد جساس، ثم يحسد، ثم يغدر ويقتل. ويمرّ المشهد باهتاً. كما تمر فكرة الوقيعة، التي تفتق عنها ذهن التبع قبل موتة عابرة لايكاد المتفرّج يحس بها. كذلك مشهد السكر الذي يقدم لنا هوية الزير سالم كرجل يكظّه الشعور بالعبث، والتوق للمستحيل، يمر هو الآخر صاخباً يموج بالضحكات الناشزة والحركات المهرّجة، فتضيع كلمات الزير التي هي بداية الخيط لفهم كل مجرى تصرّفاته بعدئذٍ. أن يطلب عدلاً مستحيلاً، ويوقد من أجله حرباً ضارية. أما مشاهد الجنود فإنها إطالات سيئة، تميّع بطريقة أدائها وحركات ممثليها ما يمكن أن يرمز إليه هؤلاء الجنود، وقود الحرب العابثة، الذين سيتحدثون في وقت لاحق باسم بسطاء الناس.

إن المواقف والشخصيات في الحدود التي رسمها ألفريد فرج غير مدروسة بشكل كاف، ولم يتعمّق المخرج فيها. فضاعت معان. وبهتت مشاهد أساسية، وضيِّع شخوصُ ملامحهم. ولن أتحدث عن الإلقاء وبلع الكلمات والحروف، فمن سمات مسرحنا والحمد لله إهمال هذا الجانب الهام في العرض المسرحي. والمخرج الذي يهتم بالإلقاء واللفظة وروح العبارة نادر تقريباً...

إلّا أن مايريده الدكتور رفيق الصبان قبل كل ما ذكرناه هو تقديم عرض باهر يضجّ بالحيوية، وتكسوه ملابس زاهية ملّونة، وتتراقص فيه الإضاءة.

ولاشك أنه نجح في ذلك إلى أبعد حد، وأثبت من جديد قدرة حرفية جيدة. على أن ما أعرفه عن الضوء، والحركة الدفاقة، والثياب الملونة هو أنها وسائل يتكامل بها عرض يوضح ويغني نصاً مسرحياً. كما يجعله أكثر تأثيراً، وأشد التحاماً واتصالاً بالجمهور.. أما أن يتحوّل الضوء، والحركة والثياب إلى مجموعة عناصر مجانية، غايتها أن تبهر المتفرّج، ولو على حساب تجويف النص، وتسطيح مضمونه، وضياع علاماته الهامة.. فذلك تبذير لا تحتمله إمكانياتنا الهزيلة. وعلى المدى البعيد لن يفيد إلّا في ترسيخ اتجاهات شكلية فارغة تستنزف طاقاتنا ووقتنا بلا نتيجة. والمسرح في القاهرة يقدم أمثلة لاحصر لها، ولامجال الآن للخوض فيها(*).

«١٩٧١»

(*) كم كنا متشدّدين تلك الأيام! وفي ضوء ما آلت إليه الأمور، فإن عرض رفيق الصبان يغدو ألقاً تناءت به الأيام. ونص الزير سالم علامة مضيئة في تراثنا المسرحي الذي تجمّد وتدهور وهو في فورة النمو والتبلور.

محاولة كلام في هذا الزحام

إذا لم يمسك المواطن بعض صحفنا بالمقلوب، مكتفياً بقراءة صفحات «الثقافة والمنوعات»، إذا بدأ فعلاً بقراءة صفحات الأخبار السياسية، ثم انتقل بعدها إلى صفحات «الثقافة والمنوعات» فإنه سيجد أمامه صورتين عن الواقع لاتجمع بينهما إلّا علاقة «متاخمة» هشّة. بل أسوأ من المتاخمة. سيجد صورتين، إحداهما تحاول أن تخفي ملامح الأخرى، أو تموّه حقيقتها الشرسة.

فمع قراءة الأخبار، حتى ولو كانت مبتورة أو غير وافية، أتخيّله يكفهر، وتنبجس في قرارته دفقات من الحزن والحيرة. أين يقف فوق هذه الأرض التي تميد! الوطن يتجزأ، ويتجزأ. وما بين الجزء والجزء صحراء من الموت، والآمال الضائعة. آلاف القتلى يتفسّخون في ثنايا لغة الأخبار الركيكة. والكلمات الباردة تحكي عن حرائق وخرائب وانتكاسات. ومن خبر إلى خبر تتناثر شرائح اللحم وفجوات العتم.. من خبر إلى خبر تتلولب الدروب، وتختلط الاتجاهات. ما كان واضحاً أصبح متاهة. ومن محيطه إلى خليجه يبدو الوطن أرضاً مزعزعة تخفق في سمائها رايات الانكفاء والدم والهزيمة.

أتخيّله وهو يقرأ الأخبار يحتقن، ويغضب، يشعر بالأفق غيمة، وبالزمن لغماً. لاشيء مؤكد. لا الهوية، ولا الرغيف، ولا الغد. يعلو الغضب موجة يكتظ بها صدره، وييبس زبدها في حلقه. يريد أن يصرخ، أو يعوي، أو ينتحب.. لكنه، وبيد ملسوعة وراعشة، يقلب الصفحات، ويغرق في أعمدة «الثقافة والمنوعات».

في البداية، قد يباغت. كأنه انتقل إلى بلاد أخرى. بلاد لايلطخها دم، ولاتهزّها انفجارات. ابتعد الرصاص، والحريق، والخراب، وأخذت ترتسم صورة أخرى لواقع آخر بعيد عن كل الاضطرابات التي تحفل بها الأخبار. واقع ملوّن، تحمله غيمة سحرية، وتنأى به عن الأرض: تضاريسها، وناسها، وأحداثها.. تبدو الصورة، للوهلة الأولى، بريئة وبرّاقة. ثمة قضايا تثار، ثمة أفكار تتناثر كالأصداف المشعّة. لا دم هنا، ولا جوع، أما الوطن فإنه جغرافيا ذهنية ونائية.

يهدأ روع القارئ، ويغوص بعد الدهشة الأولى، في تفاصيل الصورة. قد يفهم، أو لايفهم الفرق بين الغموض، والإبهام. قد يفهم، أو لايفهم لماذا يعتبر أدب «الشعارات» تافهاً، وأدب «الشعارات المضادة» عظيماً. قد يعجبه أو لايعجبه بحث الفوارق بين «الواقعية الميكانيكية» و«الواقعية الديناميكية». قد يدرك، ما يميّز الجمالية الطوباوية عن الجمالية غير الطوباوية. قد يقرّ، أو لايقرّ مسألة الأولوية بين الثورة السياسية، والثورة الشعرية... الخ.

ربما نعم، وربما لا.. لكن، في جميع الأحوال، ومهما كان موقفه من القضايا المطروحة، والنقاشات الدائرة، فإنه سينسى كلما تقدم في القراءة، ما شحنته به الأخبار من مشاعر، وسيتطهّر تدريجياً من الاحتقان، والغضب. ومن يدري، فقد يمضي أبعد، ويقهقه مع فكاهات المتفكهين، أو يتلمّظ، وهو يتأمل آخر الأزياء الأوروباوية. ويقرأ عن فضائح الجنس الباريسية والنيويوركية.

باختصار، أتخيّله في النهاية، ينسى أهوال الواقع الحقيقي، ويستعيد «غفلته» التي هزتها الأخبار السياسية. وبذلك تتم عملية تطهير، شبيهة بالتطهير المسرحي، وإن كانت أخطر منه بكثير. فبعد أن تهز الأخبار طمأنينة القارئ، وتفعمه قلقاً، تأتي صفحات الثقافة، فتغسله من القلق، وتمتصّ خوفه أو غضبه، ثم تعيد له بعدئذٍ طمأنينة زائفة، هي والغفلة سواء بسواء. هذه العملية تشكّل، في رأيي، أسوأ أنواع «التضليل» الذي تمارسه الثقافة في فترة من أعقد الفترات، وأشدّها حلكة. وليس مهماً هنا أن نحدد ما ينطوي عليه

هذا التضليل من تواطؤ. بل أن نفهم بنيته، والآلية التي يؤثر بها على القارئ.

* * *

عندما يدير أي نشاط ثقافي ظهره للأحداث العاصفة التي تجري حوله فإنه يؤدي دائماً، وكما تثبت أمثلة كثيرة، إلى تضليل مزدوج وذي طبيعة مركبة. ولعلّ المظهر الأول، والأكثر مباشرة لهذا التضليل، هو «إلهاء» القارئ عن المشاكل الحقيقية التي تعصف به. إذ يحول اهتمامه إلى قضايا لا صلة لها، أو صلتها واهية، بما يحدث في الواقع الموضوعي. فإذا علمنا أن مصيره، فرداً ومجتمعاً، هو بالذات على حافة الهاوية، أصبح بوسعنا أن نتصوّر، ودون مشقة، مدى ما ينطوي عليه هذا «الالهاء» من خطورة. إن الثقافة هنا، وبالحدود التي تؤثر فيها، تتحوّل إلى مخدّر يهدهد القارئ، ويرخي على عينيه غشاوة مريحة. إنها تملأ المساحة بين قدميه والهاوية بغيمة زائفة من الدخان والضوضاء، وتهيّؤه لسقوط مباغت وأعمى.

«وإذا كان الحديث عن جمال شجرة يعتبر، في بعض الأزمان، جريمة، لأنه يعني السكوت على جرائم كثيرة»، فما بالك إذن بهذا النشاط الثقافي الذي تورّم فجأة في صحفنا، والذي لايفتأ يناقش كيف نقوّم، أو كيف نفهم جمال الأشجار. وبالإضافة إلى أن هذا النشاط يتستر على الجرائم، والمذابح، وكارثة المصير، فإنه يمنع القارئ من الإحساس بشراسة هذه الحقائق، ويرتحل به إلى عالم من «التخييل» يخوض فيه معارك كاذبة ويتيه في مشكلات زائفة، غافلاً أو مغفلاً عما يحضّر له في الواقع. وحين تهوي الضربة يكون الأوان قد فات. وتصبح اليقظة مريعة.

وهناك، في تاريخنا المعاصر، مثال ساطع على هذا الوضع الذي دفعنا وما نزال ندفع ثمنه الباهظ. ففي أعوام «١٩٦٢، ١٩٦٣، ١٩٦٤، ١٩٦٥»، وكان الوطن العربي ساحة، تتصادم فوقها الاتجاهات، وتتوالى عليها الأحداث الصاخبة. في الفترة التي تمّ فيها الانفصال وتكرّس، وبدأت تفد من اليمن جثث الجنود المصريين. فترة احتدام معركة التحولات الاجتماعية، وتفتت

الصف الوطني، والمخاض الذي لايلد إلّا الانقسامات والضحايا. في الفترة التي كانت تختمر فيها بين طيات الواقع هزيمة الـ ١٩٦٧، عرف المناخ الثقافي في مصر طفرة وَرَمِيّة هائلة. آنذاك بدت لنا تلك الطفرة مذهلة، فلم نستطع مقاومة تأثيرها، أو نقد دلالاتها. كان علينا أن ننتظر هزيمة حزيران حتى نصحو، وندرك إلى أي حد خانتنا ثقافتنا. لقد اكتظت تلك الطفرة بالمناقشات والمحاورات والقضايا المطروحة. مجلات متخصّصة، وصفحات يومية، وملاحق أسبوعية، وكلها متخمة حتى الاختناق بالثقافة. ولكن ما هي الموضوعات التي كانت تغذّي هذا النشاط الثقافي المحموم؟ إنها موضوعات اللامعقول، والعلاقة الإيقاعية بين الغموض والتقدم الحضاري، وآخر ما كتبه يونيسكو وبيكيت، وهل أرسطو كاتب مسرحي أم لا! وهل الشعر الحديث شعر أم نثر! والمسألة الالتباسية عن مسرحية «الهواء الأسود» أهي لدورنيمات أم لكاتب مصري. أهي من مسرح المعقول أم اللامعقول، ومعاناة الإنسان الآلي، وغربة الفرد الصناعية، وجحيم، و... وكتب توفيق الحكيم مسرحيات لامعقولة، وتظاهر يونيسكو وبيكيت على مسارح القاهرة مع باريس ولندن. وهاج النقاد، وأذيعت «البشرى». انتهى التخلف، وقفزنا فوق الخريطة من موقعنا بين دول العالم الثالث، ليستقرّ بنا المطاف بين بلدان أوروبا ـ النور والحضارة.

طبعَاً لم يخل ذلك النشاط من استثناءات جادة. ولا أدّعي هنا استعراض كل ما حفلت به تلك الفترة الغنية جداً التي تقتضي دراسة معمقة في ضوء مجريات الأحداث التاريخية. إلّا أن بعض الأمثلة التي سقتها تكشف مدى الافتراق بين الثقافة والواقع. وهول التضليل الذي هرّت عنه الأصباغ في حر حزيران عام ١٩٦٧ م. لقد أعولنا ـ نحن المثقفين ـ فيما بعد، إلّا أن الخدعة كانت قد تمت. وإنه للافت للنظر ألّا يجد المرء في معظم ثقافة تلك الفترة أي نبوءة مقلقة، ولارنيناً يثير الاضطراب. ولعلّ هذا ما يفسّر عنف رد فعل المثقّفين حيال الهزيمة. هذا العنف الذي يختبئ في طواياه شعوراً عميقاً بالذنب. ويبدو

أنها لن تكون المرة الأخيرة التي نذوق فيها هذا الشعور المر بالذنب.

لكن لنعد إلى مسألة «التضليل».

قلت قبل قليل إن النشاط الثقافي الذي يدير ظهره للأحداث العاصفة التي تجري حوله، يؤدي إلى تضليل مزدوج وذي طبيعة مركبة. وقد تناولنا حتى الآن أكثر مظاهره مباشرة، وعلينا أن نمضي بعد ذلك إلى المظهر الآخر، الأكثر تعقيداً الذي يزدوج به التضليل.

حين تطرح الثقافة قضاياها، ولندع جانباً مسألة أهمية هذه القضايا، بمعزل عن أحداث الواقع، أو عبر تجاهل محزن لهذه الأحداث، فإنها تفقد «تاريخيتها»، أي أنها تقفز خارج سياق حركة الواقع، وصراعاته، وتتحلّل من كل المرتكزات المادية التي تربطها بمجتمعها. وبهذا المعنى تصبح نشاطاً متعالياً يتم في أفق من التجريد المحض. وهي لذلك لن تستطيع أن تطرح قضاياها بصورة صحيحة تفضي إلى حلول فعّالة. كما أنها تعجز كلياً عن حل هذه القضايا إلّا في نطاق التجريد.

إنها تبني واقعنا ذهنياً، ليس عاجزاً فقط عن أن يستوعب أو يفهم «الواقع المادي»، بل لايمكن أن يتماسك إلّا إذا نفى هذا الواقع، ورفض أية علاقة معه. ولهذا يمكن القول بأن هذه الثقافة في جوهرها «استلاب» مستمر، وأنها تستلب القارئ مرتين، وبشكل مرتّب. الأولى حين تغرّبه ـ من التغريب ـ عما يجري في الواقع المادي حوله. والثانية حين تسجنه في قفص مفاهيم وأفكار مجرّدة ـ مثالية ـ، بحيث يتعذّر عليه بعدئذٍ أن يقيم علاقات متوازنة مع الواقع، أو يستجيب لأحداثه بصورة فعالة وصحيحة. ولهذا فإن مجرى التاريخ يبدو له دائماً مثل القفزات القدرية، أو الكوارث الطبيعية. وهو ينسحق تحت الضربات، لكن سجن المفاهيم والأفكار التي تعلمها لايسمح له بأن يعرف لماذا؟ ولا كيف يتحاشى هذه الضربات؟

بذلك يبلغ «التضليل» مداه، ويتخذ أخطر الأشكال وأكثرها تعقيداً...

* * *

ولكن المسألة ليست دائماً على هذا المستوى من الجدية. فقد يتم «الإلهاء» أو «التضليل» بصورة فجّة وشديدة الإسفاف. وذلك عندما يُعمي القارئَ غبار زوبعة من المعارك الشخصية، وملاكمات البذاءة. وكثير من الزوايا والمقالات التي تطالعنا بها الصحف، لاتفضل في شيء التشاتم حول طاولة في مقهى. أو كان ينبغي أن تظل محصورة في مقهى، لاتتعدّاه إلى أسماع الآخرين، ولاتتحوّل إلى مقالات لها عناوين وأسعار مرقومة. فوراء ستار من الحوار يصفّي البعض ما يشبه الثارات الشخصية. يتحصّن وراء المصطلحات والإشارات الخفية ليهاجم بعض الأدباء أشخاصاً لانتاجاً. أو ليتابع حواراً بدأ في مقهى، أو خلافاً نشب حول طاولة طعام وشراب. وهكذا تتحول معظم المقالات إلى رسائل شخصية لاتعني سوى أصحابها، ولايمكن للقارئ المسكين أن يحصل منها شيئاً ما لم يعرف بعضاً من الملابسات المحيطة بها، أو مناسباتها وأحياناً قد يستغلق الفهم تماماً إذا لم توضع هوامش توضح اسم المرسَل إليه، وطبيعة العلاقة التي تربط بينه وبين المرسل، وآخر مشادة قامت بينهما... وربما أيضاً الخط البياني لتطور معرفتهما ومزاج كل منهما في آخر مرة التقيا، ونوع الطعام الذي تناولاه... ولا أدري لماذا لايحب هؤلاء الكتاب وضع الهوامش. يبدو أن آخر ما يعنيهم حين يكتبون، هو هؤلاء المساكين الذين سيضطرون لقراءتهم، والبحث عن المغازي المستترة وراء إشاراتهم ورموزهم. اللهم إلاّ إذا كان القصد هو أن تغدو المقالات حزازير أو كلمات متقاطعة، يقضي القارئُ نهاره وليله في حلّها، والبحث عن اسم «المتّهم» والظروف المحيطة بالقضية المثارة.

يبدو أن ذلك هو قصدهم بالفعل. يبدو أيضاً أن النشاط الثقافي حينما يدير ظهره للعواصف التي تهب على الواقع، لايستطيع أن يتجنّب لا الإسفاف، ولازوابع المعارك الشخصية.

* * *

ولكن بعد هذا كله قد يعترض واحد بقوله: إن ظاهرة التضليل في ثقافتنا

هي نتيجة، وليست نشاطاً واعياً ومستقلاً. إن مثل هذه الثقافة تكاد أن تكون متلازمة مع، أو نتيجة حتمية لفترات الإحباط السياسي، وهوامش الحرية الضيِّقة.

هذا الاعتراض وجيه مبدئياً، وهو يتضمن دون شك تفسيراً جزئياً للظاهرة، ولكنه لايستطيع تبريرها.

والمسألة هي أن نعرف:

ـ هل الثقافة نشاط واعٍ أم لا؟..

ـ وهل تصرّف المثقفون في العالم، دائماً على هذا النحو، حين عاشوا ظروفاً تاريخية، ربما أشد شراسة من ظروفنا؟

من المهم هنا أن نعود فنقرأ الترجمة التي نُشرت مؤخراً لمقالة بريشت «الصعوبات الخمس أمام قول الحقيقة»... وقد يكون مفيداً أيضاً العودة إلى فعاليات وابتكارات المثقفين التقدميين في أزمان الردة والظلام!

«١٩٧٦»

مناقشة أفكار أدونيس

عن الثورة والشعر

المقالات الأربعة التي نشرها أدونيس تباعاً في زاويته الأسبوعية في جريدة الثورة تحت عناوين: «ثورة الأشياء/ ثورة الكلمات»، «الطليعة السياسية/ الطليعة الشعرية ـ حلقتان»، «آفاق العمل/ آفاق الحلم»، وأضيف إليها افتتاحية العدد الخامس من ملحق الثورة الثقافي، إنما تشكّل مونولوجاً متكاملاً وواحداً. وإذا كان هذا المونولوج يكشف عن هواجس الشاعر «المشروعة» حيال قضايا كبيرة في واقعنا السياسي والثقافي هي: الشعر والثورة والجماهير، إلّا أنه للأسف يلتفّ، وينغلق في دائرية تحبط إمكانية تحوّله إلى حوار. فأدونيس يطرح أفكاره بوثوق «تقريري»، ثم يتصوّر الاعتراضات، ويفنّدها، ثم يصل إلى نتائجه باطمئنان لاتوهنه وساوس أو شكوك. إنه تقريباً يسدل الستار في وجوهنا، ويجبرنا على أحد اختيارين: إما أن نقبل المونولوج بتمامه، وبكل ما يقود إليه من نتائج، وإما أن ننسحب من الصالة. ولكن القضايا التي يثيرها أدونيس جوهرية بالنسبة لنا، وعلى مواجهتها يرتكز بعض مصيرنا. لهذا يتعذّر علينا الاكتفاء بأحد هذين الاختيارين السلبيين، ولابدّ من التدخّل في سياق هذا المونولوج ومحاولة تفكيك ترابطه الظاهري. أولاً كي نحوّله إلى حوار، وثانياً كي نتفحّص محتواه، وصحة الأحكام التي يزدحم بها. لاسيما وأن أدونيس ـ في معظم مقالاته النظرية ـ يكتب عن الشعر، وفي ذهنه الكتابة بعامة. ومن يقرأ دراساته العديدة لابدّ أن يلاحظ كيف يستعمل «الشعر» نموذجاً للثقافة، وكيف يعمّم أطروحاته عن الشعر على الثقافة العربية كلها، وبالتالي على كل أجناس الكتابة التي تضمها هذه الثقافة. أنا أعلم أن للشعر

خصوصيته، ولكن إصرار أدونيس على الربط بين الشعر والواقع التاريخي وبالذات أفقه الثوري من جهة، وتعميم أطروحاته عن الشعر لكي تشمل «الكتابة»، هو الذي يسوغ لنا مقاطعة مونولوجه، مع تبني «الالتباس» الخفي الذي يطابق بين الشعر والكتابة. بقي أن أشير أن هذه المداخلة لاتطول ولاتمسّ العمل الشعري العظيم الذي قدّمه أدونيس.

* * *

التدخل الأول: المعاني أو الأفكار - الموقف

في بداية مقاله «ثورة الأشياء/ ثورة الكلمات»، يحدد أدونيس تعريفاً، ومعياراً نقدياً للشعر.. يقول: «من جهة هناك فكرة، أو معنى كما كان يعبّر النقاد العرب القدامى، وهو معنى مشترك عام، أو مبذول للجميع بحسب تعبير الجاحظ: للشعراء الكبار والصغار، الجيدين والرديئين. وهناك طريقة للتعبير عن هذه الفكرة، أي لصياغتها، بحسب المصطلح النقدي العربي. ومقياس الأفضلية بين شاعر وشاعر لايكمن في الفكرة، وإنما يكمن في الطريقة، ذلك أنها هي التي تميّز تمييزاً كاملاً بين الشاعر الجيد والشاعر الرديء». هذا التحديد الحاسم الذي يشكّل المنطلق الأساسي لكل ما سيأتي في مقالاته الأربعة، ينطوي بدءاً على كل الالتباسات التي يضيّعنا أدونيس في دوامتها. فهو يعامل كلاً من الفكرة أو المعنى بكثير من الازدراء، وثمة ميل شبه آلي لدى الكثيرين للإقرار بصحة هذا الرأي، الذي لايفتأ يردّد بأن الأفكار مشتركة أو مبذولة للجميع، وما يهم في العمل الأدبي أو «الشعري» هو صياغتها وطريقة التعبير عنها. وإنه لضروري الآن أن نتفحّص بتدقيق وإمعان أبعاد هذه المقولة، والأخطار التي يمكن أن تسوق إليها.

لنفرض فعلاً أن كل المعاني والأفكار مشتركة ومبذولة للجميع. وهو فرض نظري خاوٍ، لا يوازيه إلّا القول بأن كل ثروات العالم مشتركة ومبذولة

للجميع. ولكن مع هذا لنمضِ إلى نهاية ما يؤدي إليه هذا الافتراض. إذا كانت الأفكار مبذولة كدخان المدينة وغبارها، وإذا كان تبني فكرة دون أخرى أمراً لاقيمة له في حد ذاته، فهذا يعني بشكل ما أن الأفكار، كل الأفكار تتساوى قيمة وأهمية. وأن اختيار أي فكرة يتماثل في القيمة والأهمية مع اختيار أي فكرة أخرى. وإذن... فكل مضامين الشعر مبررة. كلها مشروعة. كلها متماثلة. تلك هي النتيجة - المتاهة التي يقودنا إليها التسليم بمقولة أدونيس. نتيجة تحتقر أو تهمل قيمة «الموقف الانتقائي» من الأفكار، كما أنها تلغي المعيار الأساسي الذي يحدّد هوية الكاتب، الشاعر، بله الإنسان. فنحن نعرف أن الأفكار ليست متجانسة ولامتماثلة، وإنما هي متناقضة ومتنابذة. وفي تناقضها وتنابذها تعكس «إيديولوجيا» الصراعات المادية والاجتماعية عبر التاريخ. أو بتعميم وتبسيط أكثر.. تتباين الأفكار وتتعارض قيمة وأهمية وفقاً لمواقع القوى التي تتبنّاها، وتتسلّح بها.. وأفكار قوى الرجعية ليست هي أفكار قوى التقدّم. لهذا فإن الفكرة «مهمة» في حد ذاتها. وما يتبنّاه الشاعر من أفكار، حتى ولو كانت مبذولة للجميع، يشكّل ملمحاً جوهرياً من ملامح «خصوصيته»، لأن في هذا التبني اختياره، وموقفه، وانتماءه. ويتحدّد الاختيار والموقف والانتماء على مستويين متشابكين هما الموضوع والمحتوى. والحقيقة أن أدونيس يستعمل في عبارته كلمتين غير محددتين تماماً. إنه يتحدث عن الفكرة، أو المعنى بشمول يتضمن مسألتين مختلفتين إلى حد ما رغم ترابطهما. ففي كل عمل أدبي هناك أولاً الموضوع، وهناك ثانياً المضمون الذي نشحن به هذا الموضوع.. وهذان الجانبان يشكّلان معاً، وبعيداً عن أي تصوّر ميكانيكي، جوهر اختيار الكاتب وموقفه وانتمائه. وقد وضّح «إرنست فيشر» في كتابه «ضرورة الفن» هذه المسألة بصورة لالبس فيها. فهو يقول: «.. وإذا كان الموضوع والمضمون يقدمان دائماً مترابطين، إلّا أنهما مع ذلك لايعبـرّان عن شيء

واحد. إذ يمكن أن يعالج ويفسّر اثنان من الفنانين أو الكتّاب موضوعاً واحداً تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفاً تماماً عن عمل الآخر. ولاشك أن لاختيار الموضوع أهميته الكبرى، ونحن نستطيع أن نحدّد عن طريق هذا الاختيار، بالإضافة إلى أشياء أخرى، موقف الفنان أو الكاتب (....) وإن الموضوع يرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضاً كيف يقدمه، في أي سياق، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي. وموضوع مثل ـ الحصاد ـ يمكن أن يعالج كأنشودة شجية، أو كلوحة مائية تقليدية، أو كجهد إنساني مرهق، أو كانتصار للإنسان على الطبيعة: فكل شيء يتوقّف على وجهة نظر الفنان، وما إذا كان يتحدث باسم الطبقة الحاكمة ومعتذراً عنها، أو كسائح عاطفي يقضي يوم العطلة، أو كفلاح متذمّر، أو كثوري اشتراكي».

إذن، اختيار الموضوع يحدّد خطوطاً من موقف الكاتب وانتمائه، ثم يعمق المضمون هذه الخطوط ويوضحها. فحين اختار توفيق الحكيم عام ١٩٦٩، أي في غمرة الهزيمة وحرب الاستنزاف، «الحياة على سطح القمر» موضوعاً لإحدى مسرحياته، فإنه قد حدّد بذلك موقفاً وانتماءً واضحين بالمعنى السلبي. إنه التخدير والانسلاخ الفاضح عن الناس وفواجعهم التاريخية. وإذ يتناول نزار قباني في شعره موضوع «تحرير المرأة» فهذا يحدّد بعض ملامح «موقف»، لكنه حين لايتعدّى في المحتوى بعض القشور الخارجية، وتتوقّف رؤيته عند مواصفات الطبقة البورجوازية في العلاقة بين الرجل والمرأة، فإنه يوضح ويكشف قيمة موقفه وانتمائه وطبيعتهما.

لهذا، عندما يزدري أدونيس المعاني أو الأفكار، وبالتالي الموقف النابع من اختيار الموضوع ومحتواه، فإنه يجرّدنا من معيار أساسي لتقويم الشعر، والأدب بعامة. كما أنه يعثرنا في فوضى، يتصالح عبر دوّامتها الكاتب الفرنسي الفاشي «سيلين» والكاتب التقدمي «بريشت».

التدخل الثاني: الثورتان المنفصلتان ـ الفراغ

قد يحتجّ أدونيس قائلاً: إن رأيه يَرِدُ في سياق الحديث عن الثورة في الواقع المادي والواقع الشعري. وإن هذا يعني اختياراً بين الأفكار المبذولة حتى ولو كان مضمراً. لقد اختار موضوع «الثورة». ومن هذا الاختيار يمكن استشفاف موقفه شاعراً، ومنظراً. ولكن القضية للأسف، ليست «قشرية» إلى هذا الحد.

ومناقشة آرائه في الثورتين المادية والشعرية سيكشف لنا المزيد من الالتباسات التي يدوخنا في دوارها، وأحياناً بما يشبه اللذة.

في الثورة، يميّز أدونيس بين «ثورة الأشياء»، وهي التي يقوم بها ـ تحديداً ـ العمال والفلاحون، وبين «ثورة الكلمات» التي يقوم بها ـ تحديداً ـ الشاعر. ثم يجتهد في المقارنة بين الثورتين، أو في تحديد «خصوصية» كل منهما. إلاّ أنه يعجز عن ربطهما بأي علاقة، ويتحاشى كل صيغة تفاعلية بينهما. فنحن أمام ثورتين مستقلّتين تمضيان الواحدة بمحاذاة الأخرى أو خلفها، وليس بينهما إلّا صلة محض شكلية، قد لاتتجاوز التسمية. ومردّ هذا الانقطاع، أو الانفصال، إنما يعود إلى رؤية أدونيس للثورة المادية، العمال والفلاحين. فهو يتحدث عن هذه الثورة كتجريد ذهني، أو كصورة رومانتيكية غير مرتبطة إلّا بخطوط واهية بالواقع الموضوعي بكثافة حقائقه، وغنى حركته. إنها تقريباً طفرة في الهواء، وخارج وعاء التاريخ، لانعرف كيف تتم، ووفق أيّة قوانين؟ تقريباً هي معجزة يحققها عمال وفلاحون شفّ وجودهم حتى باتوا كالخيالات النورانية. وفي هذه المعجزة، فإن الحديث عن الإيديولوجيا مسألة ثانوية، والوعي معطىً بصورة غيبية، والانفجار صاعقة تهوي دون توقع. يقول أدونيس: «الثورة هي شعر المادة. والعمال والفلاحون هم شعراؤها الطبيعيون. وليس العمل بذاته، الفكرة بذاتها، هو ما يهم في الثورة، بل المهم هو دلالة العمل (طريقة التعبير). فقيمة العمل ليست معطاة في الحركات المباشرة التي تكوّنه وإنما هي تابعة للمسافة بينها وبين العمل، أي بين العمل ودلالته التي تتجاوز المعطى المباشر إلى الممكن». وواضح من

هذه العبارة، رغم أفعوانية اللغة التي يستخدمها أدونيس وسيلة لشل قارئه، طبيعة نظرته الطوباوية أو «التجريدية» للثورة. فهو يغمض عينيه عن «الإيديولوجيا» ـ الفكرة ذاتها، ويطرحها جانباً كعنصر ثانوي، ليقفز بسرعة إلى الدلالة. إلى النتيجة، إلى تجسيد الممكن. هذه القفزة نحو الممكن ليست فقط غير ممكنة دون إيديولوجيا بل إن الممكن نفسه لايمكن تحديد معالمه إلّا عبر المنطلق الإيديولوجي... ولذا فإن العمل يتضمن دلالته إذا أردنا استخدام كلمات أدونيس. والمسافة بين العمل وتحقيق تلك الدلالة، هي بالذات النضال اليومي والمترابط الذي يبدأ من الوعي، ويعبر في صراعات مستمرة، وأحياناً دموية، حتى يصل إلى إنجاز مهمته، وهي الثورة. وفي هذا السياق يمضي العمل والدلالة في ديالكتيك خصب يتنامى في كل لحظة. والعمال والفلاحون في غمار هذا الديالكتيك ليسوا صورة ذهنية، وإنما هم وجود حي، مليء بالحضور، ومحدّد بظروف تاريخية معينة، سواء اقتصادياً، أو ثقافياً، أو وعياً بوحدتهم الطبقية. وهم لايستطيعون أن ينظموا قصيدة الثورة بالإلهام، وإنما بتضافر مجموعة من عوامل موضوعية ليس أقلّها الوعي، والتنظيم، والظرف التاريخي المواتي، والإيمان الحار بإمكانية الثورة، أو بتعبير آخر تضافر كل الفعاليات الثورية في المجتمع لخلق الظروف الملائمة لولادة قصيدة الثورة. ولكن أدونيس يتجاهل كل هذه الحقائق، ويتخيّل واقعاً تاماً وناجزاً يخطط على أساسه نظريته عن الشعر الثوري. وفي مقاله «الطليعة السياسية/ الطليعة الشعرية» ـ الحلقة الثانية ـ يبلغ هذا التجاهل قمته، حين يقول في حوار مبني على الوثبات «إن هذه الطبقة لاتستطيع أن تحقق الثورة بالمعنى الحقيقي للكلمة، إلا إذا كانت هي نفسها، عقلياً وحياتياً، قد ثوّرت نفسها، أي خرجت بتفكيرها وسلوكها، من العالم القديم التقليدي، بمفهوماته وقيمه كلها، وأخذت تمارس بناء العالم الثوري الجديد.»... ويلفت النظر حقاً ما في عبارة «قد ثوّرت نفسها» من انقطاع عن الواقع ومراوغة للمسؤولية. كيف ثوّرت نفسها؟. أهي المعجزة!. أم ربة الشعر!. أم التوالد الذاتي!. إن أدونيس لايخبرنا إلّا بمجرد الإشارة إلى الطليعة السياسية. ولدينا كل الحق أن نستنتج

أن المسألة لاتعنيه كثيراً. لأن الثورة التي يتحدث عنها هي ثورة ذهنية، أو افتراضية مسلوخة عن الواقع وتعقيداته. ولاشك أن هذا التصوّر الذهني يفرغ الثورة من تاريخيتها، ومن جوهرها كتحليل إيديولوجي محدّد لواقع محدّد، ثم كصراع متواصل عبر متغيّرات هذا الواقع وصولاً إلى تحقيقها. وبمثل هذا التفريغ تغدو الثورة صورة طوباوية لايكلف، ولايقتضي الانتماء إليها أي شيء. إنها هناك.. في الزمن الآتي. طفرة تتم، وشكل يتكوّن. وما بين الآن والزمن الآتي مسافة مطوية، تختفي في طياتها كما الغبار، الإيديولوجيا، وجدليات الواقع، وتناقضات القوى، والنضالات اليومية... أو باختصار، كل سياق الثورة الذي هو بالتحديد العلمي: عملية الثورة الحقيقية.

بهذا المفهوم، يعزل أدونيس نفسه، وبشكل مخيّب، عن عملية الثورة المادية، ويعجز عن إقامة أي ارتباط بين هذه الثورة، وثورة الشعر التي يبشر بها. وينكشف عمق تلك العزلة، ووطأة هذا العجز، بصورة أجلى وأدق، إذا حللنا الآن، وقد حان الوقت، تصوّره عن الثورة الشعرية: ماهيتها، وأدواتها، والممكن الذي تنفتح عليه.

التدّخل الثالث: علم جمال التغيّر - القصيدة الشكل

يستعير أدونيس من الثورة الحقيقية - المادية - قشرتها «إنها الحركة الانقلابية الشاملة»، ثم يحاول أن يؤسّس بالتوازي مع هذه القشرة، وليس بدءاً من الثورة، أو بالتفاعل معها، علم جمال جديداً يسمّيه في مقاله «الطليعة السياسية/ الطليعة الشعرية - ٢ -» علم جمال التغيّر. «فإذا كان من الممكن أن نسمّي علم الجمال الموروث علم جمال الثبات، وإذا كانت الثورة تغيّراً، فمن الممكن أن نسمّي علم الجمال الجديد بعلم جمال التغيّر». وهو يصوغ أسس علم الجمال الجديد بأسلوب شبه إرهابي أو «جدانوفي» مادام يؤثر هذا الوصف على سواه. فالجدانوفية ليست وحيدة الاتجاه، حتى ولو تعمّد البعض ألّا يروا فيها إلّا اتجاهاً واحداً. لكن تلك نقطة

أخرى.. فما أعنيه بالأسلوب شبه الإرهابي هو أنه يجرّدنا، وباحتقار بارد، من كل إمكانية لبحث أو تقويم تلك الأسس التي يصوغها. لأن كل الأسئلة التي يمكن أن تستنطق علم جمال التغيّر عن ماهيته، أو أدواته أو أفقه، إنما تسقط في تفاهة ما يسمّيه أدونيس «التبسيطية». وإذن ما العمل؟ إمّا أن نتراجع، وإما أن نقبل التلوّث، والانغماس في تفاهة «التبسيطية»! الحقيقة ليس أمامنا خيار. فالقضايا التي يثيرها أدونيس ليست قضاياه الشخصية، بل هي ـ كما قلت ـ قضايانا جميعاً. وعلم الجمال الذي يصوغه ليس تبريراً لممارسته الشعرية الخاصة فقط، وإنما هو نظرية للشعر بعامة. وهو لايلقي «مونولوجه» في غرفة مغلقة، ولكن ينشره في الصحف متوجّهاً إلى قرّاء هذا الزمان... إلينا. إذن لايجوز أن ندع تهمة «التبسيطية» تربكنا أو تثبّط عزمنا على استكشاف الدرب، التي يقودنا إليها نقيض «التبسيطية»، وهو في رأيي، وكما سنرى، «الشكلية ـ الذاتية». ومن الضروري أن نمتحن معطيات علم الجمال هذا، من حيث الماهية والأدوات والأفق.

* لكي نحدّد ماهية علم الجمال الذي يحاول أدونيس تأسيسه، لابد من التساؤل، بدءاً، عن «الأرضية» التي يستنبت منها نظريته الجمالية. وفي ضوء المداخلتين السابقتين عن الأفكار، والثورة المادية، أعتقد أن من السهل تحديد معالم هذه الأرضية. فهي «ذاتية»، و«لا واقعية» و«مبتورة عن العالم الموضوعي».. ولايقلّل من وضوح هذه المعالم الإلحاح الشخصي على أن «الأرضية» التي ينطلق منها، ويتحرّك عبرها هي الثورة. يقول في افتتاحية العدد الخامس من ملحق الثورة «ثمة ممكن في الذات وفي الموضوع، ينشأ كل لحظة: ثمة احتمال، كل لحظة، لنشوء تصوّر جمالي عن الواقع والحياة يغاير التصوّرات السابقة وهو احتمال يبرز، على الأخص ضمن حركة الثورة» ولكن لكي يتم بروز هذا التصوّر الجمالي ضمن حركة الثورة، ولكي يكون ثورياً بالفعل، لابدّ من أن تكون وشائجه مع الواقع الثوري متينة، وحية لا لفظية أو شكلية. والوشائج هنا هي الموقف الفكري ـ الإيديولوجي، وفهم بنية

الواقع، والفعالية الجمالية في التغيير وإبداع آفاقه. إلّا أن أدونيس، وفي مقالاته الخمس، لايملّ تقطيع هذه الوشائج، وتسفيه أي حديث عنها. وقد رأينا كيف نبذ الموضوعات والمضامين إلى هامش ثانوي. بل ألغى قيمتها المعيارية في نقد العمل الشعري وتقويمه.. وعندما حاول أن يجد جسوراً بين الثورة المادية والثورة الشعرية لم يفعل إلّا الكشف عن تناقضه الداخلي، والتأكيد على استحالة قيام مثل هذه الجسور. ومقال «الطليعة السياسية/ الطليعة الشعرية» بقسميه إنما هو توكيد متوالٍ وملّح على هذه الاستحالة. وعلى أن «للعمل السياسي خصوصيته وللكتابة الشعرية خصوصيتها» ولايجوز أن نخضع واحدة للأخرى.. وليته اكتفى في هذا المقال بتقطيع الجسور، لكنه مضى أبعد، ومنع الثورة الحقيقية بفكرها، وممارساتها، واتجاهها، أن تطرح على الشعر أي سؤال لأنها بذلك تسقط في التفاهة، والتبسيطية. الشعر جمهورية جمالية مستقلة عن المجتمع، والواقع، والتاريخ... وهذه الجمهورية حفاظاً على استقلالها ترفض حتى علاقات التمثيل الدبلوماسي مع أي عالم خارجي... وتتبع في نموها وتطوّرها قوانين مستقلة وذاتية نابعة منها وبها. وأية محاولة للبحث عن التفاعل، أو الفعالية، ما هو إلّا اعتداء على حرمات هذه الجمهورية، أو محاولة تقويضها بجيوش السطحية والتبسيطية. ومع هذا، لايحس أدونيس بأي تناقض وهو يقول «العمل السياسي جانب واحد من الحركة الثورية، والفاعلية الإبداعية الفنية جانب آخر، بتعبير آخر: العمل السياسي والعمل الثقافي والعمل الشعري أجزاء من كلٍّ واحد، من العمل الثوري الشامل». ما الصلات بين هذه الأجزاء؟ وكيف تتناغم وتنسجم في سياق العمل الثوري؟... الجواب الوحيد الذي يعطيه أدونيس في مقالاته هو، ألّا تكون هناك أية علاقة بين جزء وآخر.

وهذه النتيجة ليست مفاجئة. فما دامت الثورة المادية ـ ثورة العمال والفلاحين ـ صورة ذهنية وطوباوية، فإنه يستطيع، ودون حسّ بالتناقض، أن يقيم بالتوازي معها تصوراً جمالياً ذاتياً. وتلك إحدى حيل «الفكر المثالي» التي

تساعد الشاعر على تخطّي تناقضاته الداخلية. فهو يحلّ المشكلة بين الذاتي والموضوعي بأن يختصر ويعلّب العالم الموضوعي في «صورة محض ذاتية»، ثم يتوازن معها، وكأنه يتوازن حقاً مع العالم الموضوعي... ولهذا فإن غاية ما يصل إليه أدونيس من خلال هذه التخبطات هو القول بأن «ما هو ثوري وشعبي وجماهيري في الشعر هو الشعر نفسه».

وهكذا يمكن أن نسمّي «علم جمال التغيّر» بأنه علم جمال بذاته ولذاته. أو إذا أردنا استخدام وصفنا لرؤيته للثورة قلنا: «إنه علم جمال طوباوي»... وقد ميّز «لوكاتش» بكثير من النفاذ والدقة جوهر هذه الجمالية حين قال: «إن الطوباوية الجمالية لاتتجنّب فقط العمل الواقعي الملموس، بل تسعى أيضاً إلى دروب طوباوية بالمعنى الاجتماعي». هذا التلازم الحتمي بين جانبي الموقف الطوباوي الواحد، يبرز تقريباً على امتداد مونولوج أدونيس. وأعتقد أنني وضّحت فيما تقدم من هذا النقاش ملامحه الأساسية. وأما بالنسبة لتجنّب العمل الواقعي الملموس فإننا نجد ما يكشفه ويكثفه في هذه العبارة «الشعر لا دور له إلّا بخصوصيته كفاعلية تعبيرية ـ جمالية». وإذ يحاول المرء أن يتلمّس حدود هذه الفاعلية، ومرتكزاتها في الواقع، فإنه لن يلتقي سوى مجموعة من التعريفات السلبية التي لاتقود إلّا إلى حالة من الإبهام، تبرّر للشاعر «تفوقعه الذاتي»، كما تتيح له قفزة متعالية فوق الحساسية المشتركة، وكذلك فوق إمكانية التفاعل مع هذه الحساسية، عبر تلاقح خصب يغني الوعي وينمّي احتمالات المستقبل الثوري. إن أدونيس لايقدم أي تعريف لهذه «الفاعلية» إلّا بالنفي. إنها ضد «التبسيطية الشائعة في بحث علاقة الشعر بالثورة» وهو يتوسع في شرح هذه التبسيطية لأن تلك وسيلته الوحيدة لتوضيح ما تعنيه هذه الفاعلية الجمالية. التبسيطية هي الدعاوى التي تقول: «١ ـ الشعر سلاح لخدمة الثورة، ٢ ـ إنه إذن، سلاح لخدمة الطبقات المسحوقة التي هي صاحبة المصلحة في الثورة، ٣ ـ من الضروري، إذن، أن يكون هذا الشعر مقروءاً لهذه الطبقات، مفهوماً منها، ٤ ـ لابدّ للشاعر، تبعاً

لذلك، من أن يكتب شعره بطريقة تمكن هذه الطبقات من أن تقرأه وتفهمه»... ثم يمضي في فقرة أخرى إلى أبعد من ذلك. يقول محاوراً نفسه: «لكننا نعيش في مجتمعنا العربي، مرحلة تاريخية معيّنة، وأتفق معك على أنها ليست مرحلة ثورة، بل مرحلة تثوير، وأظن أننا في هذه المرحلة، نتفق على النقاط التالية: أولاً الكفاح من أجل مجيء عالم جديد، ثانياً لايحقّق مجيء هذا العالم غيرالثورة، ثالثاً لايحقّق الثورة غير الطبقات المسحوقة، والسؤال الآن، هو: ما دور الشعر في هذا التحقيق، وكيف نحدّده؟» ويجيب أدونيس نفسه متأففاً «تعود بنا إلى شكل آخر للتبسيطية».. التي لاتكشف في رأيه إلّا عن «مفهوم عمليّاتي للشعر، وللفن بعامة، وهو مفهوم ضعيف ومحدود، وليس في أية حال، مفهوماً شعرياً، وإنما هو مفهوم إيديولوجي ـ سياسي». إذن ما هو جوهر هذه «الفاعلية»؟ وكيف تفعل ما دامت تطفو فوق المكان «الواقع» والزمان «حركة التاريخ». ثم إذا كان المفهوم الإيديولوجي ـ السياسي، رغم أن كل الحديث يدور حول الثورة، وتغيير بنية المجتمع السياسية والثقافية، لايستوعب ولايفسّر، حتى جزئياً، محتوى أو آلية هذه «الفاعلية الجمالية» فما الذي يمكن أن يسعفنا كي نقتنع أن هذه الفاعلية ثورية، وأن «علم الجمال الجديد» ثوري؟ الحقيقة. لاشيء. إلّا إذا اعتبرنا أن الثورية مرادفة لبعض «التجديدات الشكلية الذاتية»، وفي الواقع، هذا أقصى ما يقودنا إليه أدونيس عبر مفهومه عن الشعر الثوري.

* فأدوات (علم جمال التغيّر) هي البحث في بنية «الصياغة»... بحث يتم على مستوى الشكل بعيداً عن أي مضمون، كما رأينا، ويرتكز على النظرة الطوباوية التي تقول «بأن الفن له كيان غامض، وأن له وجوداً حياً مستقلاً عن الظروف الاجتماعية، كما أنه يتطور وفقاً لقوانينه الذاتية». ومثل هذا البحث لايمكن أن يفضي إلى أي ثورة، وإنما إلى «شكلانية» خالصة. لاتفترق في جوهرها عمّا آلت إليه كثير من الاتجاهات الأدبية التي انبثقت في أوروبا تحت وطأة الإحساس بأزمة المجتمع دون وعي هذه الأزمة سياسياً وإيديولوجياً،

اتجاهات تمضي من «من الفن للفن» وصرخة مالارميه: «اشطبوا الواقع من أغانيكم، فهو مألوف»... إلى السريالية مروراً بالدادائية، والرمزية... وسواها.. لقد اضمحلّت هذه الاتجاهات، وانتهت مزقاً من أشكال خاوية، أولاً...لأنها لم تستطع أن تتخطى في احتجاجها على النظام الرأسمالي - البورجوازي، حدود التغييرات الشكلية في الفن... وثانياً لأنه كان من السهل بسبب ذلك أن يستوعبها النظام ويتقوّى بها، وهو للأسف يتقوّى بها داخلياً وخارجياً. في الداخل يشوّش ويميع بها الوعي الثوري، وفي الخارج يستعملها أداة للسيطرة الثقافية والسياسية في الزمن الذي سمّاه أدونيس نفسه «زمن الاستعمار»...

* وإذن ألّا يحق لنا أن نسأل: على أي أفق ينفتح «علم جمال التغيّر» إن لم يكن على افتراق مخيب بين الشاعر من جهة، والمجتمع والتاريخ والثورة من جهة ثانية. وأدونيس يحسّ حزيناً بهذا الافتراق، ومقالاته تصل إليه بإقرار شبه مأساوي، ولكن بدلاً من أن يساوره الشك في حقيقة مفاهيمه ومدى ثوريتها، فإنه يلقي التبعة على العالم الخارجي ويمضي وحيداً، يتابع حلم أن يلتقي قارئه الثوري في الزمن الآتي... ففي ذلك المفصل التاريخي الشبيه بالمعجزة، يلتقي الشاعر صداه ويتمّ التوحّد الخلاق بين الفعل والشعر. هذا الحلم الطوباوي، يكاد يكون للأسف الأرجوحة السحرية التي يهجع إليها كل الذين يعيشون في طلاق مع الواقع الموضوعي، بتياراته، وحركته وإمكانيات الثورة فيه... والنتيجة التي وصلنا إليها بعد هذا التحليل لمقالات تنظّر «للثورة الشعرية» تتطابق تقريباً مع تحليل «جوهر فردريك» للشاعر «مالارميه» الذي كان يقول: «إن شعر مالارميه الغنائي تجسيد للإحساس الكامل بالعزلة والانفراد... وهو ينكر على نفسه أي تأثير في الحاضر، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارئ ولايسمح بأن تغلبه النزعة الإنسانية»....

وهكذا فإن مونولوج أدونيس ينتهي إلى تكريس عزلة الشاعر وتمزيق العلاقة الجدلية بين الشعر الثوري والثورة، كما أنه يبرّر، وبكثير من الالتواء،

خصوصية وشكلية في الشعر، كلتاهما مجرّدتان، وتتوجّهان إلى «الإنسان غير المعروف أو غير القابل للمعرفة».

وبما أن أدونيس ألحّ كثيراً في مقالاته على ثورة العمال والفلاحين تحديداً، فإن أفضل ما نختتم به هذا النقاش تلك الحقيقة القديمة في الماركسية وكان يردّدها لوكاتش دائماً في دراساته النقدية «إن المعيار الذي يجب أن يحكم به المرء على النشاط البشري، هو ما يمثّله موضوعياً في الترابط الكلّي، وليس ما تعتقده الذات الفاعلة عينها حول نشاطها الخاص».

«١٩٧٦»

هامش.. الصمت..

أنا الجنازة والمشيعون

تمضي الجنازة، ونحن وراءها نجرجر الأذيال.

نحن الجنازة والمشيّعون معاً. بعضٌ مني في التابوت، وبعضي الآخر يجرجر وراءه الأذيال.

إيقاع موكب الجنازة هو الزمن ـ التاريخ. والأيام تتزحلق رخوة، ثم تغوص كخطواتنا في الرمل والحزن.

ونحن لانولول. تعوّدنا السير وراء الجنازة. وتعوّدنا نسيان أننا نسير وراء الجنازة. نتزحلق مع الأيام... ومن يوم إلى يوم حتى يمتصّنا ويلاشينا الرمل.

لو أن الإذاعات تكفّ عن عوائها، ولو أن حناجر المرتزقة من المغنّين تتقطّع حبالها، ولو أن الحكّام العرب يقتصدون في الخطب والزغاريد، فإن مهابة الصمت ستسبغ على موكبنا بعضٍ الجلال.

يا أيتها الإذاعات، ويا أيها الحكّام، قليلاًمن الصمت، في التابوت وطن وقضية، وأماني عمر.

* * *

... وتمضي الجنازة

بعض مني في التابوت، وبعضي الآخر يجرجر وراءه الأذيال.

ورد في اتفاقية كامب ديفيد الثانية «وبعد توقيع اتفاقية سلام وبعد إتمام الانسحاب المؤقت تقام علاقات طبيعية بين مصر وإسرائيل تتضمن الاعتراف

الكامل بما في ذلك قيام علاقات دبلوماسية واقتصادية وثقافية وإنهاء المقاطعات الاقتصادية والحواجز أمام حرية حركة السلع والأشخاص والحماية المتبادلة للمواطنين وفقاً للقانون».

وقال كارتر: «كان ذلك منذ أكثر من ٢٠٠٠ عام عندما ساد سلام بين مصر ودولة يهودية حرّة. وإذا تحقّقت توقعاتنا فإننا هذا العام سنشهد مثل هذا السلام».

وقال كارتر: «أصبحت القومية العربية فكرة بالية».

وقال كارتر: «إن منظمة التحرير الفلسطينية ما هي إلّا عصبة إرهابية شأنها شأن المجموعات النازيّة وعصابة الكلوكلاكس كلان».

وعندما حيّى السادات في خطابه أمام مجلس الشعب الرئيس كارتر دوّت في المجلس عاصفة من التصفيق والتهليل استمرّت ثلاث دقائق.

ولبنان جرح ينزف. وجغرافيا تتمزّق بين التقسيم والتدويل وإسرائيل.

وطلب كميل شمعون أن تتدخّل إسرائيل عسكرياً لتساعد اليمينيين على إقامة دولتهم داخل لبنان.

وترك الجيش السوري صخور الجولان ليغرق في متاهة لبنان.

وما بين اليمنين، الشمالي والجنوبي، قنبلة موقوتة، وعمان تظلّلها بالحماية إيران.

وفي أقطار المغرب العربي البنادق محشوّة والأصابع على الزناد، والطوابير أمام الأفران تستطيل وتمتدّ، والنفط يتدفّق، ليصبّ في السراويل الأميركية والأوروبية. والتلفزة، الإذاعة، الصحافة، الخطابة، كلها تتضافر، وبجهد محموم، لغسل أدمغة المواطنين وتلييف عقولهم.

... ونحن لا نولول...

* * *

تمضي الجنازة.. بعض مني في التابوت، وبعضي الآخر يجرجر وراءه الأذيال.

اضمحلّ العمر، وأنا أحلم أن أقول «لا». أردت، وأريد أن أقول لا

للمواطن «نعم» للوطن السجن، لتحديث وسائل التعذيب والتدجين، للخطابة الرسمية، لتأشيرات المرور العربية، للتشرذم والتجزئة، لاستفتاءات التسعة والتسعين فاصلة تسعة وتسعين بالمئة، لخطط التنمية الدعائية، للاحتفالات البالونية، للحروب التي تدعم سلطة الشرطي، للانتصارات التي تهدي لأمراء النفط زعامة العرب، وتضاعف أرباح التجّار، وتفضي إلى اتفاقيات كامب ديفيد.

لا للدجل، للتجهيل، للتمييع، للتجويع، للمذابح، للمجازر.

لا لـ «نعم». ونعم هي التعريف السلطوي للمواطن العربي من المحيط إلى الخليج.

أردت، وأريد أن أقول لا. وأبحث عن لساني فلا أجد إلّا رغوة من الدم والرعب.

* * *

من لساني المقطوع بدأت الهزيمة، وانطلقت الجنازة... من «لائي» المقموعة على امتداد الوطن العربي نفذ العدو، والانفصال، والفقر، والجوع، والسجن، والجلاد، والانهيار العربي المعاصر.

لولا «لائي» المصادرة والملجومة، لما تكسّرت لاءات الخرطوم، وانطمر هشيمها في كثبان سيناء، ولما استطاع رجل واحد كالسادات أن يوجه هذه الضربات المهلكة للمصير العربي.

لولا «لائي» المصادَرة والملجومة، لما كنت المكوك الذي حاك به كيسنجر كفني، ولما مزّقني الرصاص والدمار طوال أربع سنوات، في بيروت، ولما تفتّت الأرض تحت قدمي، وتشظّت إلى كيانات، هي الأخرى ستتشظّى إلى كيانات إقليمية جديدة، كلها مسيَّجة بالعداوات، والنزاعات، وتأشيرات المرور المستحيلة.

... باختصار، لولا «لائي» المصادرة والملجومة ما كان نصفي في التابوت، ونصفي الآخر يجرجر وراءه الأذيال. ومصادرة «لائي» لم تجعلني

الضحية والمتفرّج، الجنازة والمشيّع فقط، بل ورّطتني بالتواطؤ. أحسّ الآن، ومزيج من المرارة والعار يكوي أحشائي، أني، ومعي ملايين، كرّست الانفصال، وبدّدت فلسطين والمقاومة، ودعمت سلطة القمع، وشاركت في أمر الانسحاب الكيفي أمام العدوّ، وتغافلت عن مؤامرة الدفرسوار، وبعثت الآلاف للاستشهاد بالمجان، وركبت الطائرة مع السادات حين زار إسرائيل، واقتطعت اللقمة من جوعي كي أُولَم للسادة والطفيليين وأمراء المازوت.

لأن «لائي» مصادرة، أكتشف وبهول، إن في وجداني المقروح يوجد سادات صغير، وأني محكوم، بأن أكون ضحية ومتفرّجاً، جنازة ومشيّعاً، وفوق ذلك، متواطئاً.

* * *

موكب الجنازة هو الزمن ـ التاريخ. تاريخي الشخصي والقومي وأقول لكم: لن تعميني عن رؤية جنازتي هذه اللوحة السريالية من المؤتمرات والمشاورات والاجتماعات الموسعة أو الثنائية.

وأقول لكم: لايخفق قلبي لأن هناك لاءات رسمية ماتزال ترفرف في بقاع متناثرة من هذا الوطن.

أنضجتني الأحزان، وبلغت سن الرشد.

من تلال المؤتمرات والاجتماعات لم أجنِ إلّا الدوار والتصريحات السرابية.

وأعرف أني إذا لم أستردّ «لائي»، فإن كل اللاءات الرسمية لاتعدو زبداً لفظياً.

أقول «إذا لم أسترد» وحذار أن يفهم أحد أني أطالب، أو أستعطي حقي، فأنا أعلم جيداً أن العروش العربية رتّبت قائمة الأخطار بدقة ومهارة. وفي هذه القائمة، المواطن «لا» خطر أعظم من الخطر الإسرائيلي، ومؤامرة أدهى من مؤامرات الإمبريالية.

لهذا عقيم أن أطالب، أو أستعطي. ما أحلم به وأريده هو أن أستردّ...

... وإلى أن أستردّ «لائي» المقموعة ستظل الجنازة تمضي، ونحن وراءها نجرجر الأذيال.

* * *

جريدة «السفير»
١٩٧٨/١٠/٢٩

هامش..
المراجعة.. والبحث عن أفق

حول الصمت.. ومسؤولية المثقفين(*)

□ أين أنت؟ نعني، لماذا أنت صامت كل هذا الصمت؟ أهي عزلة اختيارية، طوعية، أم شكل من الاحتجاج؟

ـ مبدئياً، يمكنني القول إنني بدأت في نهاية السبعينات أضيّع مشروعي.. هناك أحلام كثيرة، بدأت تتفتت بين يدي. هناك تصوّرات لاتخلو من التبسيط، بدأت تمزّقها الأحداث. هناك تحوّلات فاجرة لم أكن قد هيّأت نفسي لها، وأظن أن كثيرين من المثقّفين العرب لم يكونوا قد هيّأوا أنفسهم لمواجهتها، ووعيها والتعبير عنها.

أعتقد أن فترة الصمت كانت ضرورية أو لايمكن تفاديها. إنها مراجعة للذات، وبالتالي، لوضع جيلٍ من المثقفين بسّطوا التاريخ في فورة حماستهم وتعجلهم فحوّلوه إلى عدد من اللافتات والشعارات التي يبدو تحقيقها مرهوناً بكفاية النضال والوقت.. لكن التاريخ ثأر من هذه المحاولات التبسيطية، وتابع مجراه الدامي، فتركنا عراة مع شعاراتنا الممزقة والمهترئة. هنا ينطرح السؤال الحاد: لماذا وقعنا في هذا الفخّ التبسيطي، بحيث يبدو وكأننا كنا نبني مشاريعنا وأعمالنا خارج سياق التاريخ، أو بالقفز فوق التاريخ! هذا ما وجدت ضرورياً أن أجيب عليه، ولاسيما أني قد ربطت عملي الأدبي بفعالية معيّنة في حركة المجتمع، وبالتالي في الأحداث.

(*) في ٢ شباط ١٩٨٦، نشرت مجلة «الحرية» الفلسطينية حديثاً طويلاً معي، استغرق كل صفحاتها الثقافية. كان هذا الحديث الذي أجراه الأخ فاضل الربيعي، اللعثمة التي قطعت صمتاً امتدّ سنوات.. وقد وجدت مفيداً أن يضم هذا الكتاب أجزاء من حديث «الحرية».

إني أرى أننا مسؤولون، وبصورة عينية، عما حدث، لأننا لم نتعمّق في رؤية واقعنا، وفي رؤية القوى الحقيقية التي تتصارع، وتشكّل هذا الواقع. ثم إننا مسؤولون أيضاً، لأننا لم نتحلَّ بالجذرية الكافية لمواجهة الواقع. كنا نعتقد أن التحوّل الإيجابي ممكن وقادم. وأن مسألة بلوغ هذا التحوّل هي مسألة إلى حد ما إجرائية. لم نواجه بكفاية الفكر السلفي، لم نواجه بكفاية بنية السلطة، لم نواجه بكفاية وعمق علاقتنا بقرّائنا أو جمهورنا. في مواجهة الفكر السلفي: نمنا على حرير الاعتقاد بأن هذا الفكر يضمحل تدريجياً، وأن فرصته قد فاتت. من هنا كان اضطراب الكثير من المثقّفين من أبناء جيلي، حين نهض الفكر السلفي هذا النهوض العارم، وبدا لوهلة ما، وكأنه يستطيع أن يفجر ثورات، وأن يعيد تغيير التاريخ من جديد. ولأن هذا النهوض تواقت مع فترة شكوك في أهدافنا ومقولاتنا، فإن الكثيرين جروا يهرولون وراء هذا الفكر بالذات، معلنين قطيعتهم مع ماضيهم. وبدأ الذين كانوا يلوّحون بكتاب «رأس المال» أو ماوتسي تونغ الأحمر، يعودون إلى الإسلام ليلوحوا بالطاقات الثورية الكامنة في الدين.. وبدا المنظر الثقافي وكأنه فوضى كرنفالية.

هذا يعني أننا لم نكن جذريين في مواجهة الفكر السلفي. ومن اللافت للنظر أن الفكر العربي الذي بدأ نهوضه منذ منتصف القرن التاسع عشر، وحتى الآن، لم يقدم لنا مفكراً واحداً يعلن إلحاده، أو يجرؤ على تناول الدين تناولاً عقلانياً، أو حتى على النظر إلى ما نسمّيه التراث العربي الإسلامي نظرة تاريخية تخضع لقانون الصيرورة والنمو والاضمحلال. والمثل الوحيد الذي نملكه، وهو أهجية صادق جلال العظم في كتابه «نقد الفكر الديني»، كان بمثابة القنبلة التي لم تهدأ أصداؤها حتى الآن. أيضاً لم نكن جذريين في مواجهة السلطة، فقد ظللنا، وحتى أوائل السبعينات وربما أبعد، نتعامل مع سلطة البورجوازية الصغيرة، على أنها سلطة وطنية، وأن سياستها التي لاتتوافق مع أمانينا وطموحاتنا، إن هي إلّا انحرافات عابرة، في سياق مسيرة عامة إيجابية. وقد كشف لنا التاريخ مدى السذاجة، إن لم أقل، البراغماتية

السياسية التي تتحلّى بها هذه الرؤية. فأنظمة البورجوازية الصغيرةهي التي أتمّت حلقات التبعية، وأنجزتها بكثير من الدهاء والشمول. لقد أغوانا الإنشاء اللغوي، الفارغ والأجوف، الذي استخدمته هذه الأنظمة كإيديولوجيا، فخدعنا به، واعتقدنا أن بالإمكان التجسير ـ من جسر ـ بين طموحاتنا التاريخية وشعارات هذه الأنظمة... ولم يكن ذلك ممكناً على الإطلاق لأن الإيديولوجيا الإنشائية، اللفظية، لم تكن إلّا ستاراً لتمويه الحقيقة، وأداة للتضليل ومقولاتها في النهاية، كلمات جوفاء، وخالية من أي مضمون.

□ هناك نقطتان هما موضع نقاش مستفيض:

١ ـ فيما يتعلّق بالفكر السلفي، ومقدار «جذرية» المثقّفين العرب في مواجهته، لابد من التفريق بدقة، بين هذا الفكر، وبين «الثورة» التي يلعب فيها رجال الدين المتنوّرون دوراً رئيسياً ـ ومثال ذلك الثورة الإيرانية ـ لأن هذا يجنّبنا إطلاق الأحكام فيما يتعلّق بهذه الثورة.

٢ ـ دعنا نتساءل: هل هي حقاً سلطة البورجوازية الصغيرة؟ أم هي سلطة الرأسمالية المحلية التي تحكم نيابة عنها ولخدمتها ومصلحتها التاريخية هذه البورجواية الصغيرة بالذات؟

وإذن، فالوهم الحقيقي لم يكن في تعليق الآمال على هذه البورجوازية الصغيرة وحسب بل كان في فهم طبيعتها قبل كل شيء.

ـ ليس قصدي التقليل مما حدث في إيران. ولكن ما يثير حذري ونفوري هو أن نستنتج مما حدث في إيران، وصفة للثورة، قائمة على الأصول الدينية والفكر الديني. وأنا أوافقك الرأي تماماً بأن ما حدث في إيران ليس إبداعاً من إبداعات الدين، وإنما هو محصلة شديدة التعقيد لأوضاع اجتماعية وسياسية وثقافية كانت سائدة في إيران آنذاك. وكان الدين هو الحشوة الإيديولوجية، التي سدّت فراغ غياب القوى السياسية الفعّالة التي يمكنها أن تستوعب الوضع المعقّد في إيران، وتقوده للتغيير. إن

المشكلة ليست في الثورة الإيرانية، وإنما في الدعاوى الإيديولوجية المحايثة لهذه الثورة، والتي نشأت بدءاً منها. وأما بالنسبة للبورجوازية الصغيرة فأنت محق بأن الشريحة التي تنسلخ من هذه الطبقة، لتتسلّم السلطة، تكف عن كونها بورجوازية صغيرة، وغالباً ما تنفذ السياسات التي عجز التحالف البورجوازي/ الإقطاعي عن تنفيذها، حين كان يتسلّم السلطة مباشرة. ولكن بالنسبة للمثقفين: أريد أن أؤكد على حالة عشناها، هي التي تجعلني أتّهم نفسي وجيلي بعدم الجذرية.

إن البورجوازية الصغيرة، بشقّيها «القومي» و«التقدمي» تزودت بزاد إنشائي قوامه الشعارات، والكلمات السحرية والمقولات الجاهزة. فأوقفت بذلك حركة تنويرية في الثقافة العربية، كانت تعمل بهدوء وبطء منذ أواخر القرن الماضي، وحتى أواسط هذا القرن تقريباً، ولم تحلّ محل هذه الحركة، إلّا الهُراء اللغوي القائم على الشعارات والتصنيفات (الأمنية) والسطحية. إن المشروع التنويري الذي قام به الطهطاوي ومحمد عبده وطه حسين، وأحمد أمين، وعبد الحميد العيادي، وسلامة موسى، وسواهم، كان فرصتنا لفهم تراثنا على أنه تاريخ لا على أنه «تميمة» مقدسة، مجردة، غامضة، يجب أن نحملها لكي نطرد الأرواح الشريرة، ونضمن تقدّمنا المنشود، إلّا أن هذه الحركة لم تتفتّح ولم تأخذ أبعادها، لأن البورجوازية الصغيرة حين بدأت تتهيأ لتسلّم السلطة، أعدتها بالتجاهل والإهمال، وأحلّت محلّ الفكر التنويري الشعار أو المقولة الجاهزة.

ومن جهة أخرى، كان هذا المشروع ينتظر المثقفين العرب التقدميين لكي يمضوا به، ويعمقوه، ويصلوا به إلى حدّ المشروع التنويري المتّسق والفعّال.

ولكن بدلاً من ذلك جرى نوع من القفز فوق هذا المشروع، لحساب الراهن. ولحساب إنتاج ثقافة «تكتيكية»، ومرتبطة بعملية الصراع من أجل السلطة.

ومؤخراً حين ووجه المثقّفون التقدّميون بمسائل التراث والدين، والتاريخ العربي/ الإسلامي، فإنهم لم يعودوا إلى وصل ما انقطع وإتمام ذلك المشروع

الذي بدأ، وإنما انضمّوا إلى جوقة التلفيق والتجزيء والانتقاء التي سادت في العشرين سنة الأخيرة. فهذا يبحث عن فلاسفة ماديين «ماركسيين» في التراث، وذلك ينبش أخبار ثورات قامت في سياق التاريخ العربي، وذلك يأتي بنماذج اشتراكية قيل إن فيها ما يعفينا من الإطلاع على فلسفات غربية، أو «اشتراكيات مستوردة». إن واحداً منهم لم يواجه التراث على أنه صيرورة تاريخية، وأن مسؤوليتنا لاتكمن في تمجيده أو في إحياء بعض جوانبه، أو في رفضه، وإنما في كتابة الصيرورة ووعيها، وتعميق دلالاتها التاريخية.

هل تعرف أنه لايوجد كتاب تاريخ يتّسم بالمنهجية والعقلانية يقدم لنا ماضينا؟ إننا في الأعمّ الغالب نعتمد على المدوّنات التاريخية القديمة. هذه المدوّنات الباردة الوصفية التي ترفض ربط الأحداث ربطاً متسلسلاً، والتي تموّه الحقيقة لحساب السلطة، لأن معظمها إنما دوِّن للسلاطين. إن عبد الله العروي محقّ حين يشير: إن المثقفين العرب ينقصهم الفكر التاريخي. وعلاقتنا بالتاريخ ما زالت تفتقد إلى فكر تاريخي، وإلى، التعامل مع وقائع ماضينا كصيرورة لها أسباب ونتائج، أي كصيرورة اجتماعية سياسية ثقافية، معقّدة ومتنامية.

وما أعنيه هنا يختلف جداً عن الدعوات التي ظهرت مطالبة بإعادة كتابة التاريخ كتابة استعمالية، أي لتكريس مقولات إيديولوجية معينة، قومية أو دينية. ما أعنيه هو أن يكتب التاريخ بصورة علمية متحرّرة من وطأة الوحي، والقداسة الدينية، والتحرّجات التي تسببها انشقاقات الدين بعد موت الرسول. بعبارة مختصرة: أليست لدينا فرصة لمعرفة تاريخنا بصورة علمية، وعلمانية. أعتقد أن هناك فرصة لذلك حين نتحلّى بالجذرية، التي تحدَّثت عنها آنفاً. إننا بحاجة ماسّة لمثل هذا التاريخ. وأنا هنا أيضاً أتفق مع العروي، بأن الذين يتعاملون مع هذا التاريخ، على أساس انتقائي، أي انتخاب ما يدعم وجهة نظرهم الحالية، وإهمال الجانب الآخر، إنما يسوّغون في الحقيقة الفكر السلفي ويمدّونه بالقوة. وهو في كل الأحوال، يبدو ولو ظاهرياً، ذا منطق متماسك أكثر من منطقهم، لأنه يدّعي استعادة مجمل التراث. خذ مثلاً:

حين أختار من بين الفلاسفة العرب فيلسوفاً، وليكن ابن سينا، أنتقيه نموذجاً لتدعيم الفكر المادي التقدمي، فإني أكون قد سوَّغت مسألة العودة إلى التراث كأسلوب كامل متكامل، يغنينا عن الانفتاح على فلاسفة عصرنا، ولأن السلفي سيقول لي نعم، العودة.! بالفعل علينا الاكتفاء، بما حفل به تراثنا وتاريخنا من تيّارات فكرية ومفكّرين، ولكن، لكي نكون أكثر أمانة وشمولاً، يجب أن نحيي ابن سينا والغزالي وابن تيمية أيضاً.!

ولاشك أن السلفي، يبدو أكثر تماسكاً في قوله من التقدمي الانتقائي.

باختصار يجب الإقرار أولاً، وقبل كل شيء، بأن مستقبلنا لايكمن في ماضينا. يجب الإقرار أيضاً بأن التراث الفكري الإنساني يخصّنا كما يخص سوانا، وأننا نستطيع، وعلينا الإفادة من هذا الفكر في صياغة واقعنا وتاريخنا. فالدعاوى التي تردنا دائماً إلى الماضي، إنما تريد في جوهرها، أن تعزلنا عن منجزات الفكر الإنساني، وبالتالي أن تمنعنا من التقدّم. وإن القول بأن كل ما نحتاجه إنما هو موجود فيما سلف، هو قول لايفضي بنا إلّا إلى نوع من السكونية التاريخية، التي تنتج وتعيد إنتاج تخلّفنا. إن في ماضينا أحداثاً تاريخية واتجاهات فكرية ذات سياق تاريخي، ويجب أن ندرسها في هذا المنظور، لا أن نحاول أن نكتشف فيها صيغاً جاهزة للعمل وللتغيير. إن «ثورة الزنج» مثلاً هي سياق تاريخي، من المهم، أن أطّلع عليه وأن أتملّى مغازيه ونتائجه. لكن ثورة الزنج لايمكن أن تكون وصفة أو منهجاً للثورة المعاصرة.. بهذا المعنى نحتاج إلى أفق فكري جديد، في النظر إلى الماضي. أفق فكري، غير غيبي، وغير مثالي، وغير براغماتي، وأعتقد أن هذه ضمانات أوّلية، ولابد منها، لكتابة تاريخنا لا لإعادة كتابته.

□ هل تعطي لصمتك الشخصي بعداً اجتماعياً؟

- في كل صمت، هناك جانب شخصي. مدى قدرة المرء على التكيّف. مدى قدرته على استنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطاءه، دون تنازلات أو

بأقل قدر من التنازلات. ولكن هناك أيضاً في الصمت جانب موضوعي. ذكرت في البداية مسألة فقدان المشروع، أي أن التحوّلات العنيفة التي بدأت تتوالى في السبعينات قد وصلت بناإلى لحظة العري، إذ تهدمت مشاريعنا، وضاعت في رغوة الكلام السائد. أضيف إلى «ضياع المشروع» هذا التغييب المنهجي والحاذق للديمقراطية. التغييب هنا مباشر، وغير مباشر، لكنه متواصل، مستمر، وإني أحياناً أشعر بالهول حين أستعرض حياتي، فلا أذكر أني عشت فترة أتاحت لي أن أتفتح، وأن أعبّر عن نفسي بحرية، باستثناء سنتين أو ثلاث سنوات، في أواخر الخمسينات، حين لم أكن قد نضجت بعد، وحين لم تكن الديمقراطية مسألة ملحة في وجودي وفي أعماقي.

أشعر بالهول على نفسي، وعلى أجيال كاملة تولد وتعيش وتموت ولا يتاح لها فرصة أن تكون حرة، أن تتفتّح، أن تبني وعيها في مناخ حي، للإنسان فيه كرامة و كبرياء وجغرافيا.

تقريباً الأسباب التي تدعو إلى الصمت، أو تجبر على الصمت، أكثر من الأسباب التي تحفز على الكتابة والعمل. إني لا أسوغ، وإنما أحاول أن أشرح وضعي. حين يفقد الكاتب الإيمان النسبي بأنه قادر على التغيير، فإنه يفقد الدافع للكتابة. وينبغي ألّا تنسى أنني واحد من جيل من الكتّاب، أخطأوا خطأً فاحشاً، حين ربطوا، وبشكل عضوي، بين فعاليتهم الإبداعية وفعاليتهم السياسية.

□ هل يعني أنك تدعو إلى الفصل بين المشروع الثقافي والسياسي.. هل هي الخيبة في السياسة إذن؟

ـ ليست دعوة لفصل السياسي عن الثقافي، ولكن دعوة على الأقل، للنظر إلى الثقافة من خلال خصوصيتها، وفكّ ارتباطها مع التكتيكات السياسية، والسياسات الحزبية الضيّقة. وهنا يحضرني المقال الذي أعدتم نشره للأخ محمود أمين العالم، عن وضع الثقافة العربية الراهنة. فهو يتهم بعض النماذج

الثقافية بأنها نماذج تجريدية ومنفصلة عن الواقع، ويضع خطورة هذه النماذج في مستوى خطورة ثقافة الأنظمة والثقافة السلفية. وفي حين أنه لايواجه إلّا بعبارات قليلة، وإنشائية، الفكر السلفي، فإنه يصب معظم مناقشته على نماذج المثقّفين المنفصلين عن الواقع(!): «أدونيس، العروي، الجابري» (وحتى مناقشة هؤلاء لم تكن سوى أحكام سريعة ومبتورة). ثم يطلب في نهاية المقال نوعاً من الوحدة بين المثقفين العرب، تضمّ المتدين المستنير، والتقدمي، والعقلاني والليبرالي. إذن.. ينتهي المقال إلى نوع من «التكتيك الثقافي»، تمليه ظروف التكتيك السياسي. ثم إن الدعوة إلى الوحدة تبدو متناقضة، حين يعامل «العالم» كتّاباً كالعروي، وأدونيس والجابري، كخطر ثقافي يوازي خطر الثقافة السلطوية أو الثقافة السلفية.

فهم مثقفون عقلانيون حاولوا أن يتدخّلوا في سياق النقاش الثقافي العربي الراهن، وأن يضيفوا إليه اجتهادات لاتخلو من العمق إن لم أقل مضيئة جداً كما هو الحال مع العروي. ثم أتساؤل: أليس التكتيك السياسي هو الذي يمنع «العالم» من أن يواجه بصورة أعمق الفكر السلفي؟ إذ يكتفي بهذا القول الخجول..: «فلسنا نستطيع كذلك إقرار النزعة السلفية؟» وقد أشرت في الإجابة على أسئلة سابقة إلى فداحة الثمن، الذي دفعناه في التردد وعدم الجذرية اللذين عاملنا بهما الفكر السلفي. ولاأشك أن «العالم» يعرف أن المكتبة العربية، رغم مضيّ قرن ونصف على نهضتنا، تخلو من كتاب واحد يناقش الفكر السلفي بصورة شاملة وعلمية.

إن التكتيك السياسي يلعب، هنا أيضاً، دوره في فرض الجزئية، والمصالحة و«التسويات الثقافية» التي لاتسوى.

□ هذا يدفعنا إلى مناقشة الأمر من زاوية أخرى:

هناك كاتب ثوري يكتب نصاً نخبوياً، وهناك آخر، يكتب باسم الثورة أدباً مبتذلاً.

- أنا ذو تقليد راسخ، في الدعوة إلى الإبداع، بدءاً من الجماهير. والفحوى الأساسية لبياناتي المسرحية، هو أن يصوغ المسرح تجربته بدءاً من جمهوره. أي كنت منذ البداية ضد كل «نخبوية» أدبية أو فنية، لكن هذا لايعني أن نعطي جواز مرور للغثاثة والابتذال والسطحية، باسم الجماهير، وبدعوى رفض «النخبوية». إثر مسرحياتي ظهر سيل من المسرحيات التي تزعم التسييس والتي تتحلّى بحسن النية، ولكنها تفتقد أي قيمة فنية أو جمالية. فلا يكفي إذن أن يكون قولنا السياسي صائباً كي يكون عملنا الفني فناً.

إن صحة المقولة السياسية. لاتكفي على الإطلاق لإبداع أدب أو فن حقيقيين. ثم ونحن في هذه المتاهة الفظيعة من الفن الاستهلاكي والأدب الاستهلاكي، ومن تعميم ذائقة سطحية، عبر وسائل السلطة الثقافية: التلفزيون، الصحف، الراديو، الاحتفالات الرسمية الصاخبة، أليس مطلوباً من الفن، أن يصطدم مع هذه الذائقة السائدة. أن يخزها، ويهز خمولها؟ إن فناً ينطوي على جمالية جديدة تناقض ما يعمّم وما يسود، هو في رأيي، وفي هذه المرحلة، فن تقدمي، وإيجابي. إن عملاً يشف عن جمالية جديدة، يوازي الآن في أهميته عملاً يجيش بالمقولات السياسية الصارمة.

□ بهذا المعنى: هل هناك أزمة نص مسرحي كما زعم البعض، أم هي أزمة أي نص نريد؟

- لاأعرف أن هناك فترة كان التأليف فيها مزدهراً جداً. وإذا كانت المسألة تتعلّق بعدد المسرحيات، فيمكننا القول بأننا الآن، ننتج ونؤلّف مسرحيات أكثر من الفترات السابقة. إن المشكلة تبرز لا بسبب تراجع التأليف أو قلّة عدد المسرحيات التي تؤلّف في مختلف الأقطار العربية، وإنما بسبب المستوى المتدنّي لهذا الإنتاج. لأن هذه المسرحيات إما مهلهلة البنية، وإما فقيرة في تعبيرها عن الواقع. ولهذا فهي لاتلبّي طموحات المسرحيين الذين يتنامون، ويزداد عددهم، وبالتالي تزداد حاجتهم إلى النصوص المسرحية. لقد ضيّق المسرحي العربي

على نفسه الخناق حين عارض بين الأصالة وبين التراث المسرحي العالمي، إذ أصبح يعتقد أن إنجاز الخصوصية يقتضي حتماً أن نقدم نصاً عربياً. وفي رأيي أن هذا الإعراض عن التراث المسرحي الإنساني لايؤدي إلى تأصيل المسرح، وإنما إلى إفقار مسرحنا وإصابته بـ الأنيميا».

□ بماذا تعلّل ظاهرة التأليف الجماعي للمسرح، والترجمة، وحتى التصرّف بالنصوص؟

- بدون أدنى ريب، أصبح عندنا، وفي أقطار عربية متعدّة، عدد من المسرحيين المتمكنين من حرفتهم، والقادرين على خلق «سينو غرافيا» كثيفة الجمالية ومعبّرة جداً. ويمكن القول، بأن المسرحي/ مخرجاً، قد أحرز في بعض الحالات خطوات متقدمة بالقياس إلى النصوص التي تكتب. ولكن التقنية في النهاية، تحمل أزمتها في ذاتها. إذ إن هذه التقنية حين لاتسعفها كلمة المؤلف، أو حين تتكئ على الضباب الفكري لدى المخرج، فإنها تبدو عارية ومرتبكة، وفي أحيان تصل إلى المجانية. هذا لايعني أنني أتذمّر من محاولات البحث التي يقوم بها عددٌ من المخرجين العرب، ومحاولات إبداع جمالية جديدة، تفترق عن السائد، وأحياناً تتصادم معها. لكنني أقول إن هذه الجمالية لاتستطيع أن تستمر مكتفية بذاتها.

والبحوث التي قام بها هؤلاء المخرجون، إنما تندرج في هذا البحث الدائب عن مسرح له خصوصيته المحلية، وله في الوقت ذاته قيمته الإبداعية. طبعاً اتخذ هذا البحث دروباً عديدة، وجرّب أشكالاً كثيرة، منها استقاء نص من التراث ومسرحته، ومنها الإفادة من أشكال الفرجة المعروفة وتوظيفها في سياق عرض مسرحي حديث، ومنها التأليف الجماعي، وكل هذه المحاولات أغنت مسرحنا، وقدّمت بصورة أو بأخرى تراثاً لهذا المسرح، وتحديداً لبعض ملامح هويته. ولكن، ما كنت أخافه دائماً، هو أن يستغرقنا البحث في بعض مظاهر الشكل، بحيث نعتقد أننا سنجد الوصفة الجاهزة، لتمييز المسرح

العربي وتحديد هويته. فما يحدِّد الهوية عمقاً، هو المضمون الجديد، والقول الذي يعكس تشابك هذا الواقع والتباساته. إن ما ميّز مسرحاً كمسرح تشيخوف، ليس هو التجديد على مستوى الشكل أو البنية المسرحية، بل هو إدراك تلك الحالة التاريخية الروسية، حيث تستنقع الحياة في الخمول، والابتذال، واللاجدوى، تماماً في الوقت الذي يجيش فيه تحت هذه القشرة الموحلة أمل، وأفق ونداء. إن وعي الشخصيات بفساد واقعها، وعجزها عن رؤية طريقها إلّا بما يشبه النبوءة، وهي نبوءة غامضة وعقيمة لأنها تتلمّس القرون، لا السنوات.. هذا الوعي الممزّق هو في جوهره روسي، وهو أيضاً تراجيدي..

إن كشف هذه الحقائق، هذا الواقع، هذا السكون الخامل الذي تتأجج فيه ثورة خفية وغامضة، هو ما أعطى عمل تشيخوف هويته الروسية وعظمته الإنسانية.

إن استخدام الحكواتي لا يكفي لتأصيل المسرح. وهناك كتّاب استخدموا بعض التعبيرات الشعبية في مسرحيات هي في مضمونها العميق معادية للشعب وضد مصالحه. فكيف نموضع مثل هذه المسرحيات في سفر البحث عن هوية؟

ثم ينبغي ألّا ننسى أن ما نفعله الآن ليس اكتشافاً جديداً. فبكثير من العفوية والأصالة، استخدمه روّاد المسرح الأوائل في التجارب الأولى، الجنينية، إذ إنهم استلهموا حكاياتهم من التراث: «ألف ليلة وليلة» أو التاريخ العربي، وأدخلوا أشكال الفرجة الشعبية في عروضهم، وطوّعوا المسرح كي يتلاءم وجمهوره في ذلك الوقت. أنت بهذا المعنى، لاتكتشف أشكالاً سحرية جديدة، وإنما تستأنف تقاليد لم يتم لها الاستمرار، لأسباب كثيرة، ليس هنا مجال عرضها. وما يعنينا هو أن نظل واعين ونحن نبحث عن مسرح تحرّري، أن ما يحدد هذا المسرح هو عمقه الفكري وقوله التقدمي وجماليته المبتكرة والقادرة على التأثير والفعالية في جمهور محدد، زماناً ومكاناً.

□ ألا يمكن أن يتحوّل الاقتباس من الماضي، نوعاً من الانكفاء. هل اعتماد المسرح على الحكايات القديمة إضعاف لراهنيته؟

- المسرح شيء والرواية شيء، والسينما شيء آخر. المسرح بنيته الاعتماد على حكايات قديمة. وهذا الاعتماد لم يحل يوماً بين المسرح، وبين راهنيته، فإن الإسبان، حين كانوا يحضرون إحدى مسرحيات لوب دي فيفا، أوكالديرون، كانوا يميزون فوراً نماذج عصرهم وإشكالاتهم الراهنة، وكذلك الحالة بالنسبة لشكسبير، وبالنسبة لبريشت أيضاً. دعنا نستعرض مسرحيات «بريشت». معظمها مستمد من حكايات الشعوب، أو التاريخ. إذن بالنسبة للمسرح لايعني استلهام حكايات الماضي، بالضرورة، نوعاً من الانكفاء أو الهروب. وما يحدّد هذه النقطة في نهاية الأمر هو عمق المعالجة، ومدى الشفافية التي يتحلّى بها النص والتي تشف باستمرار عن الراهن ومشكلاته. وبالنسبة لي شخصياً بدأت عملي المسرحي بمسرحية فاضحة ومباشرة هي «مأساة بائع الدبس الفقير» ثم كتبت بعدها «حفلة سمر» التي تصدّت للهزيمة والواقع مباشرة، ودون أي مداورة. أما «المملوك جابر» فقد كانت بالنسبة لي عملية بحث في المسرح. وقد كنت دائماً أبحث عن طريقي الخاص في الكتابة.

عثرت على حدوتة «المملوك جابر»، صدفة، عندما كنت أقلب في الطبعة الشعبية من سيرة الظاهر بيبرس. كانت الحدوتة مروية بصفحة، أو صفحة ونصف. هالتني دلالتها، وبدأت أفكر في عمل مسرحي. ولكن خلال كل فترة عملي كانت الشخصيات تنمو، لا كحقائق تاريخية، وإنما كشخصيات حيّة، الآن، تعيش في الواقع وتطرح مشكلات هذا الواقع. إذن في اللحظة التي بدأت فيها الكتابة، كانت الحكاية، كواقعة تاريخية انتهت. وبهذا المعنى أقول، كنت أحسّ حين كتبت «المملوك جابر» أني أكتب مسرحية معاصرة، هي الخطوة التالية مباشرة بعد «حفلة سمر» وفي سياقها. التاريخ لم يكن قيداً عليّ، ولم أبال ببحثه، أو باستعادة حكايته. ولكن من جهة أخرى، هناك مشكلة معقّدة وعميقة. أعني مشكلة إلى أي حدٍّ ينطوي الشكل أو المادة

التراثية على مضمون تراثي أو شحنة تراثية ما. وبهذا المعنى، إلى أي حدٍّ يمكن أن نقدم شكلاً (كالتعزية) عند الشيعة، دون أن ننقل شيئاً من الحنين إلى هذا التاريخ وشخوصه. طبعاً، هذا محذور كبير، ويجب الانتباه إليه، لاسيما في هذه الفترة التي تتلاحق فيها التظاهرات الصاخبة لبعث التراث والعودة إليه والاكتفاء به. وقد خطر لي هذا السؤال، قبل أن تثيره الآن، وأنا أقرأ رواية للغيطاني. إذ كيف يمكن أن تستخدم إنشاء صوفياً دون أن ينزلق إلى مقولتك حنين صوفي، ودعوة صوفية، وبالتالي فكر صوفي. إذن على الفنان أن يكون واعياً جداً، وألّا يتناول الأشكال دون تمحيص، لما تنطوي عليه هذه الأشكال من مقولات وذكريات، قد تكون متعارضة تماماً مع مضمونه، أو مع المقولة التي يريد أن يعمّمها.

□ هل هذا يعني أنك وصلت إلى مسرحك ـ عفوياً؟ أهو «حفل مسرحي»؟

ـ منذ الستينات، كنت أبحث عن صيغة مسرحية ما، تكون أليفة لدى الجمهور، وقادرة على أن تكون فاعلة في الواقع الراهن. وقد كان هناك تيّار مدرسي واسع يعتقد أن المسرح فن طارئ وجديد بالنسبة لنا، وأن علينا أولاً أن نتقن أصوله ونهضم تاريخه الطويل، حتى نستطيع بعدئذٍ تجديده، أو البحث فيه أو حتى طرح السؤال حوله. ولقد وعيت مبكراً أن هذه الطريقة غير مجدية، لاسيما وأن معظم الاتجاهات المسرحية التي كانت سائدة في أوروبا الغربية في الستينات إنما تقوم على نفي المسرح وعلى رفض أشكاله التقليدية، وسيرورته التاريخية. إذن، أيكون علينا أن نستعيد تجربة هي الآن تُرفَض وتُنفى في بلادها، وأن نشكل جمهورنا وفقاً لمتطلّباتها، ثم بعدئذٍ نقوم بنقدها وتأمّلها؟ كان ذلك طريقاً مسدوداً ومحفوفاً بالخطر أيضاً، لأن هذا المسرح يبدو غريباً عنا، وهو في النهاية سيعوّقنا عن بدء تجربتنا الخاصة، لاسيما وأن جمهورنا لم يتعلّم هذا المسرح والطقوس المواكبة له. قلت في نفسي، لماذا لانتطلق من الراهن، ومن وضع متفرّجينا! لماذا لا نستفيد من عاداتهم في الفرجة وأشكال

استجاباتهم لها! وبالتالي لماذا لا نصنع مسرحاً يلائمنا. ومن هنا نشأت «حفلة سمر»، ومن هنا نشأت محاولات البحث في أشكال الفرجة في «المملوك جابر» وسواها. لم يكن مهماً بالنسبة لي أن نسمّي التجربة احتفالية أو طليعية، وإنما أن نقدّم مسرحاً قادراً على الفعل والتأثير. وقد سمّيت أول فرقة مسرحية أنشأتها «فرقة المسرح» أي أنني تحاشيت النعوت الإضافية والتعريفية: طليعي، احتفالي....إلخ

ملحق(*)

أسئلة في مواجهة أسئلة

الطاهر بن جلون يرسم في مقاله «الثقافة العربية اليوم» لوحة فسيفسائية تغصّ بالأسماء، والظواهر، والأسئلة التي تشي بقضايا جذرية وهامة، دون أن تعنى بتعميقها، أو حتى بتغيير صياغتها الذهنية السائدة.. ولهذا فإن المقال يظل عند حدود تقديم صورة مبتسرة وخانقة للوضع الثقافي، دون أن يقدم سياقاً تحليلياً، يمكن أن يوضح فرادة هذا الوضع وإشكاليته، سواء لدى القارئ الفرنسي، أو لدى القارئ العربي بعد ترجمته. وجوهرياً المقال مكتوب ليعطي القارئ الغربي ما يشبه البانوراما عن حالتنا الثقافية، ولهذا فقد اعتمد التكثيف، وعرض أسئلة هذه الثقافة، ما هو جوهري منها وما هو عرضي، بما يشبه الاختزال، وبما يتلاءم مع إشارات القارئ الغربي ورموزه. إن أسئلة مثل: «انحطاط الثقافة، التوزّع بين التحديثية والتقليدية، عجز الفكر العربي المعاصر عن التركيز على المشكلات الأساسية المتعلقة بهوية الكائن العربي، الروح العامة المريضة بسبب الموجة الدينية المتزمتة، الأدب القائم على التهرّب، وبالتالي الانقطاع عن الجماهير، الالتباس الذي يترجم بالتوزع بين الشرق والغرب، عدم وجود محاولة مستقلّة لكي يعطي المثقفون لأنفسهم معنى..غياب الفكر، ازدواج اللغة». أقول.. إن أسئلة كهذه، لايجوز طرحها

(*) .. كانت «الحرية» قد نشرت ترجمة لمقال الطاهر بن جلون «الثقافة العربية اليوم» الذي نشره في جريدة «لوموند» الفرنسية في أواخر عام ١٩٨٥. وقد سألتني «الحرية» رأيي في مقال بن جلون أثناء الحوار السابق، ونشرت الجواب ضمن اطار في نهاية الحديث.

في مثل هذه العجالة.. كذلك لايجوز طرحها دون التحقّق من كثافتها في الواقع، ومن قدرتها على إثارة المشكلات بصورة ديناميكية تحرّر الذهن العربي من أسئلة الحلقات المفرغة. إن الكثير من هذه الأسئلة ما فتئ يتكرّر منذ بدء نهضتنا، حتى ليحسب المرء أن تاريخنا هو حلقات من التكرار والعقم. ألا يخطر ببالنا هنا أن الأسئلة نفسها بصياغاتها التقليدية إنما تتضمن تكرار الإجابات العقيمة؟ لنأخذ مثلاً مشكلة الهويّة.. كلنا تؤرقه مسألة أن نجد هويتنا. وكان البحث عن الهوية هو أوديسة عصر النهضة السياسية والفكرية.. ولكن أنظل نطرح مسألة الهوية على مستوى ثقافي بحت، في الوقت الذي نعرف فيه، أن هذه الهوية لايمكن أن تتلامح وتتبلور إلّا في بناء سياسي اجتماعي ثقافي، متحرّر من التبعية وقادر على إنجاز واقع وطني مستقل، وديمقراطي، ينمّي إمكانياته، وينفتح على المستقبل؟ إن الهوية ليست معادلة نحدد فيها ملامحنا في المرآة ـ أي مرآة! ـ باختيار دقيق بين العناصر الذاتية والعناصر المقتبسة، أو بالانكفاء عن العالم، والغوص في مرآة ذاتنا، (ومثل هذا الغوص لايثمر إلّا نرجسية بائسة، أو اضمحلالاً شبيهاً بانقراض ماكوندو «مائة عام من العزلة»). وهذا يقودنا أيضاً إلى مشكلة الالتباس بين الشرق والغرب. (ومن المؤسف أن هذين التحديدين اللذين اخترعهما الغرب، تشبثنا بهما، وقبلنا قسمتهما الضيزى، المادة للغرب والروح للشرق) أليست هذه المشكلة على المستوى الفكري زائفة؟.... ألم يحن الوقت لكي نجد ثقافتنا الفكرية في الانتماء إلى حركة الثقافة العالمية، وأن نقبل وضعنا كجزء من هذه الثقافة علينا أن نستوعبها، وأن نسهم في إطارها؟ إن سؤال الالتباس هذا يبدو زائفاً، وهو يستقي من الصراع السياسي الراهن جذره ومشروعيته، لكن أعداءنا ليسوا كل تيارات الفكر الغربي، كما أن المتشبثين بروحنا الشرقية هم بالضبط الذين ينجزون تبعيتنا الكاملة للغرب الاستعماري.. وبالتالي هم الذين لايستطيعون ولا يشغلهم ضمان الأصالة.

حتى ازدواجية اللغة تبدو معقدة حين تطرح على مستوى ذهني بحت، لكنها تجد حلولها الديناميكية حين يكون ثمة وضع سياسي صحّي وطني، وله

مشروعه في الاستقلال، والثقافة، والاقتصاد.

إني أورد هذه الملاحظات (وهي أيضاً مبتسرة) لأشير إلى أن الأسئلة المطروحة على الثقافة العربية، كما وردت في مقال الطاهر بن جلون، وبهذا الحشد المشتّت، لاتنبش غالباً المشاكل الأساسية التي يعاني منها واقعنا الثقافي، بل هي تطرح، وعلى مستوى ذهني، إشكالات، لايفضي البحث فيها إلّا إلى إشكالات ذهنية جديدة ما لم ندخل فيها شبكة علاقات الواقع والسياسة. صحيح أن بن جلون يركّز على الآثار التدميرية الفاحشة التي تتركها على العمل الثقافي أنظمة القمع العربية. أنظمة تخريب المجتمعات العربية بثقافة استهلاكية رثّة، وإيديولوجيا إنشائية جوفاء، بالإضافة إلى تدمير البنى الاجتماعية والاقتصادية ونهبها. ولكن لايجوز صياغة أسئلة الثقافة إلّا من ضمن هذا الواقع، وعبر تعقيد العلاقات فيه. وهنا لعمري فإن الأسئلة قد تكون فاجعة أكثر وأشد خطورة، لكن هذه هي الوسيلة لكي ننقذ السؤال الثقافي من ذهنيته ولا فعاليته.

ومن الغريب أن بن جلون الذي يعي تماماً وضع هذه الأنظمة، التي لاتريد من الثقافة إلّا أن تكون جزءاً هامشياً من برنامجها الإعلامي، القائم على التخدير والتضليل واستلاب المواطن حريته وعقله، يتردّد قليلاً في تحميلها كل تبعة الوضع المزري الذي نجد أنفسنا فيه. ولايؤكد بما فيه الكفاية على أن كثيراً من الأسئلة الثقافية الراهنة إنما تصوغها السلطات كي تدعم سلطتها بها، أو على أقل تقدير لكي يظل الجهد الثقافي منفياً في هامش ذهني لايفعل ولايؤثّر. الأصالة والمعاصرة، أليست واحدة من القضايا الزائفة التي ترحّب بها الأنظمة، وتبدي حماسة تجاهها؟ لاسيما وأن برنامج هذه الأنظمة الجوهري هو ادعاء الأصالة باللجوء إلى الفكر السلفي (إحيائه والاحتفاء به). ثم إنجاز التبعية بالانفتاح على أحطّ ما في الغرب من سلع وموضات وبضاعة ثقافية..

كذلك أثار دهشتي أن يتضمن المقال، وبعدد من التلميحات، أن فرصتنا لإنتاج إبداعي أصيل ومتميز هو النهل من الثقافة الشعبية. ولكن أليس في هذا

خطر أن نمجّد التعبيرات الشعبية وأن نجعلها بديلاً للثقافة؟ لقد تخوّف كثير من المفكّرين من هذا الميل إلى تعظيم الفولكلور عبر إحيائه، وإغنائه (وهو ميل شجّعنا ويشجّعنا عليه الأنتربولوجيون الغربيون)، لأنه ما من شعب استطاع بناء ثقافة على الفولكلور. كما لا يمكن أن تكون العودة إلى الثقافة الشعبية هي ضمانة الأصالة. في هذا المضمار أيضاً علينا ألّا ننسى أن السلطات حاولت أن ترقّع خواءها الثقافي بتأميم بعض مظاهر الثقافة الشعبية، وتعليبها في فرق، ومتاحف، وأشكال فرجة. ثم دعونا نتساءل، هل هناك ثقافة شعبية نقية؟ ألا تختلط في هذه الثقافة عناصر متنافرة بعضها سلبي وبعضها إيجابي؟ ألم يؤدِّ ضغط الحياة، والتبدّلات الاجتماعية، وسيادة وسائل إعلام السلطة إلى تخريب الثقافة الشعبية، وتزييفها أحياناً؟ إن التلفزيون والفيديو ـ على الأقل ـ يفعلان فعلهما كما يقول الطاهر نفسه. لا.. قد تفيد الثقافة الشعبية هذا المبدع أو ذاك، وفي مجالات محدودة وضيّقة، ولكنها ليست ضمانة للأصالة. ولاينبغي أن يفوتنا أنها تنطوي في أحيان كثيرة على ما يكرّس التخلّف، وعلى ميول رواقية مستسلمة.. وهي في كل الأحوال ليست بديلاً عن عمل ثقافي جديد، شامل وإبداعي، وقادر على مواجهة إشكالات واقعنا المعقّدة.

إن مقالة بن جلون أسرفت في رصّ الأسئلة ـ الأحكام على واقع الثقافة العربية. ولكنها لم تولِ مسألة فقدان المثقّف العربي لأي مشروع مستقبلي الأهميّة الكافية. فتحت وطأة الأحداث تمزّق، كما قلت سابقاً، مشروعه القديم، وترافق ذلك مع تدهور في الوضع السياسي العربي الذي لم يحقّق أي نجاح، إلّا في تحديث أجهزة القمع وما يتلو ذلك من رقابة وتضليل، ومن إفساد وتشتيت.

في هذا المنظور وجد المثقف نفسه ضائعاً لايملك إلّا حطام مشروعه القديم، وارتباكه أمام التحوّلات الجديدة، وشكوكه العميقة. إنه الآن بلا بوصلة. تمزّقه الأحداث والتيارات دون أن يكون له سند يلجأ إليه، أو يتأمّل هذه الأحداث والتيارات بالاتكاء عليه. (طبعاً إني لا أتحدّث عن الذين انساقوا دون مقاومة مع مغريات السلطة والنفط والدجل).. من هنا تنشأ أزمته، ومن هنا

ينشأ تخبّطه، ومحاولته حل إشكالياته المعقّدة على مستوى ذهني بحت. قد لايكون سيّئاً من الناحية التاريخية تمزّق مشروعنا كمثقّفين وانهياره. ولاسيما أن هذا المشروع كان رتقاً خِيط على عجل. رتقاً من الحلم، والوهم، والمقولات الجاهزة. فانهيار مثل هذا المشروع سيتيح (أو ربما أتاح للبعض منا) أن يقوم بمراجعة أصيلة وصادقة، وأن يكتشف ما انطوى عليه تاريخنا الحديث من تبسيط وسطحية، وقفزات هوائية لم تصل بنا إلّا إلى مجموعة من الهزائم المتلاحقة. (وفي هذا المجال لم يكن المثقّف وحده هو الذي انهار مشروعه، بل كل القوى السياسية الوطنية التي كان يستند إليها وتسنده). لهذا فإن ما يمكن أن يخرجنا من دوّامة الأسئلة المتكرّرة، التي مافتئت تبرز وبفترات دورية منذ بدء نهضتنا في منتصف القرن التاسع عشر، هو أن يجد المثقّف من جديد مشروعاً تاريخياً له أرضيته الواقعية، وحدوده العقلانية. وفي رأيي قد يكون جليلاً وكافياً في هذه الفترة أن يستطيع المثقّف تحمّل تبعة النقد الذاتي الجذريّ، والإسهام في وضع أسس عقلانية تنويرية، ومحاولة إحياء الروح الديمقراطية في الحوار، وفي البحث (ينبغي ألّا ننسى أن حرماننا من الديمقراطية من المهد إلى اللحد، قد جرثم عقولنا، وأفرخ في أعماق كل منا ديكتاتوراً صغيراً غارقاً في مونولوجه الذاتي، يترفّع عن الحوار، ولايتطلّب أقلّ من التأييد والتصفيق). قد لايبدو هذا المشروع مغرياً بالقياس إلى المشاريع الماضية (إنجاز الوحدة والدولة العصرية وتحرير فلسطين وانتصار الاشتراكية)، ولكن هذا المشروع في تقديري أكثر عمقاً، وإلحاحاً، وفعالية على المدى التاريخي.

هوامش ثقافية
(٢)

كثيرة هي المعجزات في هذا العالم،
ولكن أكثرها إعجازاً هو الإنسان.

سوفوكليس

كتاب ناقص آخر

في الأصل كنت أخطط، كي يقتصر هذا الجزء من الهوامش الثقافية على محورين أساسيين أتعمق بحثهما، وأحاول أن أقدم اجتهاداتي الشخصية في تحليل وفهم مايطرحانه من قضايا وإشكالات. وكان المحور الأول هو محاولة استجلاء عصر النهضة، واسترداد الزخم الفكري الذي كان يتدافع في جو من الغنى المعرفي، والتسامح الفكري، والجرأة في القول والفعل. وحين أتحدث عن الاسترداد، فإني لا أغذي أي حنين للماضي، ولا أحاول أن أواري الإفلاس باستعادة بعض الرموز والأفكار الجاهزة، وإنما أحاول أن أتدارك تلك القطيعة اللاتاريخية، التي باعدت بين إنجازات عصر النهضة وفكرنا الراهن. فهذه القطيعة المتهورة والانقلابية، حرمتنا من التراكمات المعرفية والإنجازات الثقافية الاجتماعية، والمشاريع التي تعتبر رغم عدم اتساقها، وارتباطها الوثيق بالوقائع والمتغيرات اليومية من أهم ما أنجزه الفكر العربي منذ بداية النهضة وحتى يومنا هذا. وإننا نكتشف كل يوم أن أفكار الطهطاوي وعبد الله النديم وفرح أنطون وطه حسين وعلي عبد الرازق ومحمد حسين هيكل وو... مازالت راهنة، وتضاعفت حاجتنا إليها بعد أن تناءت مع ظهور مفكري الدولة الوطنية الانقلابية ومحفوظاتهم الإنشائية والضحلة.

وعلى مستوى ثانٍ كنت أنوي أن أتوسع في بحث (الثقافة الوطنية والوعي التاريخي)، محاولاً تحليل ونقد التيارات الفكرية التي انبثقت كفورانات نبوية في العشرين سنة الأخيرة، والتي يظن كل واحد من منشئيها، وبكثير من التواضع أنه ملهم، وأنه تلقى الحقيقة كاملة مثل وحي لاينالها الشك. وللأسف

لم تفتقر هذه الفورانات النبوية للوعي التاريخي فقط، بل إنها في عمومها زادت مأزقنا الفكري والتاريخي تعقيداً وكانت في عمومها تعبيراً بليغاً عن الأزمة لا حلاً لها. أما المحور الثاني الذي كنت أنوي أن يتضمنه الكتاب فهو محاولة تسليط الضوء على تبديد الجهد والوقت، وإيثار العطالة والدوران حول الذات عبر خلق إشكالات زائفة تزور الأسئلة الفعلية، وتمنع من إغناء التجربة الإبداعية. وقد اتخذت من مسألة الهوية في المسرح العربي نموذجاً للسؤال الزائف الذي يفضي إلى إشكالية زائفة، وقد كانت مادة هذا المحور جاهزة تقريباً إذ درّستها خلال سنتين أو ثلاثة لطلاب السنة الرابعة في المعهد العالي للفنون المسرحية. بادئاً من سؤال لماذا لم يعرف العرب المسرح، ومنتهياً بمناقشة كل البيانات المسرحية التي ظهرت في السنوات العشرين الأخيرة.

لقد كان كل ما يحتاجه الأمر، هو فترة من الراحة الجسدية، والقدرة على تنضيد المراجع على المكتب، والعودة إلى الأوراق والملخصات ومخطط المحاضرات. كان الأمر يقتضي أن يتأخر المرض بضعة أشهر، وأن يستمر الكتاب الدوري «قضايا وشهادات» الذي كنا نصدره عبد الرحمن منيف وفيصل دراج وأنا، سنة أخرى. ولكن المرض داهمني في غفلة، والكتاب الدوري توقف قبل أوانه، وانقطعت عن المعهد العالي للفنون المسرحية مما أضعف الحافز لجمع المحاضرات وإعادة صياغتها.

وعلى كل قد يكون البحث عن الاكتمال ترفاً لاتسمح به حالتي الصحية، ولامزاجي الفكري. ولئن تمنيت أن يكون هذا الكتاب أقل نقصاً، فهذا لايعني على الإطلاق، أن لدي منظومة فكرية مترابطة وتامة، يمكن تقديمها على أنها الحقيقة، والدليل إلى التقدم والنهضة. لدي بعض الأفكار، ولدي اجتهاداتي الشخصية حول الواقع، وعلاقة الفكر بالواقع، ولدي اهتمامات متنوعة. وهذا الكتاب بنقصه وتعدد أوراقه، هو مرآة لي ولنقصي الشخصي أيضاً.

سعد الله ونوس

الفصل الأول

حول النهضة والتحديث

استرداد طه حسين

بين الحداثة والتحديث

حوار مع انطون مقلسي

الثقافة الوطنية والوعي التاريخي

البرنامج الثقافي

استرداد «طه حسين»(*)

قد يبدو العدد الأول من كتابنا الدوري قضايا وشهادات ـ لهاثاً وراء الاحتفال الذي تماوجت ضوضاؤه على مدار السنة المئوية لميلاد طه حسين ولكن الأمر محض صدفة. فلو صدر هذا الكتاب مذ فكرنا فيه منذ سنتين، لكان طه حسين موضوع ذلك العدد، وكذلك الأمر لو تأخرنا في إصداره سنة أو سنتين أخريين. لأن كتاباً دورياً يتوخى الدفاع عن العقل، وحلم المجتمع المدني، والفكر التاريخي والاستقلال والتقدم، ويحلم فوق ذلك بإحياء محاولات التنوير العربي، وربطها في سياق متلاحم وفعال لايمكن إلا أن يبدأ بطه حسين. وهل عرف تاريخنا المعاصر مشروعاً تنويرياً جذرياً وشاملاً كذلك الذي صاغه طه حسين، وقضى حياته في بنائه والدفاع عنه..

إذن، لايرمي هذا الكتاب إلى مد الاحتفالات باحتفال جديد، بل يأمل أن «يسترد» طه حسن ضوءاً وعوناً في هذه الظلمة التي نتخبط فيها، ونحن إذ نقول «يسترد» فلأن انقطاعاً قد تم، وخطأً قد اقترف. ولعل في هذه الانقطاعات والأخطاء ما يفسر تفكك المشروع التنويري العربي، والتفافه حول نفسه في دورات متعاقبة من تاريخنا المعاصر.

في أوائل الخمسينات، وحين كان يفترض أن يزدهر مشروع طه حسين، ويتنامى في الممارسة الثقافية والنضالية نجد أنه دفع إلى زاوية مهملة فخفت صوته، وخبا ضؤوه، وسنة بعد سنة كان مشروعه يصبح

(*) قضايا وشهادات ـ ١ ـ شتاء ١٩٩٠، دار عيبال.

كالذكريات الدارسة. وكانت القيم التي بشر بها ودافع عنها، تغيب وتهمش مع تاريخ كان ثمة إصرار على إلغائه والافتراق عنه.

لم تخف ثورة يوليو، ومنذ شهورها الأولى، نفورها من الأحزاب والعلم السياسي الشعبي، والديمقراطية التي كانت تضيف إليها وصف الفاسدة. وفي هذا السياق هب «الشعب» في مظاهرات حاشدة.. تطالب بحل البرلمان، وإلغاء الحياة البرلمانية.. وفي هذا السياق أيضاً أذيع يوم ١٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٥٣، بيان من القائد العام للقوات المسلحة يعلن فيه (حل جميع الأحزاب السياسية ومصادرة جميع أموالها لصالح الشعب بدلاً من أن تنفق في بذر بذور الفتنة والشقاق). كذلك أعلن البيان فترة انتقالية مدتها ثلاث سنوات (حتى نتمكن من إقامة حكم ديمقراطي دستوري وسليم)، ثم توعد البيان بأنه لن يسمح منذ اليوم بأي عبث أو إضرار بمصالح الوطن، وسيضرب بمنتهى الشدة على كل من يقف في طريق الأهداف التي صنعتها آلام الشعب الطويلة[1]. وبهذا الوضوح السافر أعلن الضباط الأحرار موقفهم من الديمقراطية. ويأبى طه حسين إلا أن يعلن وبنفس الوضوح السافر موقفه من الدكتاتورية في مقال نشره في عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٥٣ ـ أي التاريخ نفسه ـ من مجلة «الكتاب» مقال عنوانه «تحرير العقل»، وفيه يقول: «فمصر لاتحتاج إلى شيء بمقدار ماتحتاج إلى أن تحرر عقول أبنائها، وهي إذا حررت عقول أبنائها بلغت كل ما تريد في فروع الحياة جميعاً.. والعقل الحر هو الذي لايقبل أن يفرض السلطان السياسي عليه رأياً من الآراء ومذهباً من المذاهب. أو سيرة بعينها في التفكير والتعبير والعمل والنشاط. والعقل الحر هو الذي لايقبل دكتاتورية مهما يكن لونها ومهما يكن غرضها ومهما يكن أسلوبها في الحكم. لن نرضى من الثورة إلا بأن يتسع العقل حتى يغزو بالمعرفة نفوس المواطنين جميعاً. وبأن تتسع آفاق العقل حتى يتلقى المعرفة من أقطار الأرض جميعاً، وبأن يعظم سلطان العقل حتى لايخشى رقيباً حين يعلن مايرى خطأً كان أم صواباً.

١ ـ انظر، قصة ثورة ٢٣ يوليو، الجزء الأول، أحمد حمروش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كان التعارض بين الموقفين جذرياً لايسمح إلا بعلاقة متوترة أخفاها الطرفان وراء ستار من المجاملات المتبادلة، التي حمت طه حسين من الأذى العيني، لكنها في الوقت نفسه بدأت تطفئ الأضواء حوله، وتدفع به وبمشروعه إلى ظلٍ مهمل. ثم زاد الظل كثافةً حين بدأت ثورة يوليو. وبمنهجية دؤوبة تمحو التاريخ الذي سبق انطلاقتها، فتشوه إعلام الحركة الوطنية وتخفي الحيوية السياسية والثقافية التي عرفتها مصر قبل الثورة. ورغم أن مشروع طه حسين كان يمكن أن يفيد الثورة حين تبلورت ملامحها التقدمية، وبدأت تخوض معارك مصيرية مع اليمين السافر، أو المتسربل بأردية الدين، لكن فكرها التوفيقي ونهجها البراغماتي وضيق أفقها.. كل هذا منعها من الإفادة من مشروع طه حسين، حتى وهي تقاتل سيد قطب ومعه معارضة نمت وترعرعت في ظلمات الأزهر وسواه من الجوامع. ولم يتقصر الأمر على ذلك بل إن بعض المثقفين الذين نشأوا مع الثورة، وجعلوا «ميثاقها» دليلاً ملهماً للكتابة والعمل، لم يتورعوا عن المطالبة بسن القوانين التي تلغي وتلاحق الإقطاع الفكري ـ وطه حسين أكبر رموزه ـ بعد أن صفَّت الثورة الإقطاع الزراعي. لقد نشر الدكتور عبد الحي دياب كتاباً عنوانه: «الإقطاع الفكري وآثاره» لينبه الدولة إلى أن تصفيتها للاقطاع لم تتناول سوى الإقطاع المادي.. الإقطاع في الأرض والشركات، وتركت الإقطاع في الفكر، مع أن الإقطاع الفكري في تصورنا أخطر بكثير من الإقطاع المادي، وهو يعتبر أن هناك أساسين لنشوء هذا الإقطاع الفكري: الأول يتمثل في السجالات الثقافية التي كانت تدور في مصر قبل الثورة. والتي بذرها الاستعمار لتحطيم لغتنا. أما الأساس الثاني فهو الصراع الحزبي الذي نجح الاستعمار أيضاً في خلقه بين المصريين. وهنا يحق لنا أن نتساءل ممن تتكون الأحزاب؟ أليست تتكون من الطبقة الإقطاعية من الحكام وكبار أثرياء الأرض والمال والعصبية القبلية؟. نعم تتكون من هؤلاء ومن هؤلاء أنفسهم تكونت طبقة أخرى تشكل نفسها داخل أحزاب لتصنع من نفسها إقطاعاً آخر أساسه التميز الفكري، بحيث

كنت ترى أن لكل حزب معاونيه الذين يتولون الدفاع عنه، ويتحدثون باسمه (..) ولعل في وصف الميثاق لما كانت عليه الأحزاب في مصر في تلك الفترة الغابرة أصدق دليل على أن هذه الأحزاب لم تكن إلا مباءة للفساد والانحراف عن مطالب الشعب وآماله وأمانيه[٢]. وهو لايجد وصفاً للديمقراطية التي كانت سائدة آنذاك أصدق من وصف الميثاق لها. إنها الديمقراطية المضللة التي تعتبر ملهاة مهينة.

وبعد هذه المقدمة المستنيرة، يستعرض الكاتب ركائز الإقطاع الفكري في مختلف فروع الثقافة. وحين يصل إلى الجامعة يعلن بلهجة شديدة الرصانة: «واعترافاً بالحقيقة نقول أن للدكتور طه حسين الفضل كل الفضل في وجود الإقطاع الفكري في الجامعة فهو منشئه ومبديه وحارسه وراعيه (...) وأياً كان الأمر، فإن الدكتور طه كان يحارب الأقوياء في غير ميدان للحرب، ولكن بأساليب لايعترف بها الأقوياء في حروبهم، لئلا يظهر هؤلاء الأقوياء الأصلاء بجانبه فيخفتوا صوته ويضيع في الزحام[٣]. ثم يركز هجومه بصورة أشمل في الفصل الأخير من الكتاب الذي خصصه لآثار الإقطاع الفكري من عصبيات معهدية، وفردية ومصادرات فكرية. فطه حسين لم يكن إلا أمّعة يخشى افتضاح تفاهته، ولم يفعل إلا مصادرة الأكفاء حوله. (ولم يكن الدكتور طه حسين يصادر هؤلاء وهؤلاء بناء على مذهب في السياسة ينتهجه، أو مذهب في الأدب يطبقه على أدبنا المعاصر. وإنما كان يصادرهم بناء على ذاتيته ودخيلة نفسه، لأنه من حيث السياسة لم يثبت على رأي ولم يمكث في حرب بل كان يعتنق الحزب الحاكم دائماً (...) ومن حيث الأدب لم نقف له على مبدأ نقدي واحد انفرد به، بل إنه ليتميز بأن يقول الرأي اليوم ليرجع عنه في الغد (...).. فهو ليس له رأي ثابت في أي

---

٢ ـ «الإقطاع الفكري وآثاره»، د. عبد الحي دياب، دار الشعب، بلا تاريخ ويرجّح أنه صدر عام ١٩٦٣م.

٣ ـ المرجع السابق.

مشكلة معاصرة في الأدب أو النقد، بل إنه ليغطي على عدم اتصاله بالكتب والاستفادة منها منذ ٢٥ سنة تقريباً بأن يتهم الكتاب المعاصرين ممن ذرفت أعمارهم على الأربعين بأنهم لايقرأون، ظناً منه بأن أحداً لن يحرجه بقوله: وماذا قرأت أنت، أو ماذا تقرأ أنت الآن[٤]) طبعاً ليس في هذه الآراء مايستحق النقاش، أو التعليق، وإنما أوردتها مثلاً يكشف مدى الجحود الذي عومل به طه حسين بعد الثورة، ونوع الحملات التي توخت تهميشه وإخماد جذوته التنويرية.

ولعلي استطعت فيما تقدم، أن أوضح بعض أسباب المفارقة التاريخية التي أدت إلى ذبول مشروع طه حسين، في الوقت الذي كان يُفترض فيه أن يتفتح ويزدهر، لاشك أن ثورة يوليو التي جسَّدت حلم النهضويين الأوائل بالمستبد العادل قد حققت إنجازات عظيمة، لكنها في الوقت نفسه، وبسبب تغييب الشعب، ومصادرة العمل السياسي، والفكر التوفيقي، قد هيأت الواقع لإخفاقات جسيمة، وأن التنكر لمشروع طه حسين إنما يندرج في هذا السياق. وليس أمراً خالياً من المغزى أن يكون الكتاب الوحيد من بين مجمل تراث النصف الأول من هذا القرن، الذي أثَّر على عبد الناصر هو رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم حيث تخيِّم على حركة الانبعاث فكرة «الكل في واحد».

* * *

ولكن هل كانت حركة يوليو وماتلاها هي المسؤول الوحيد عن تهميش طه حسين.! ألم يشارك في عملية التهميش هذه جيل من المثقفين التقدميين، ملأ ساحاتنا الثقافية في الخمسينات بعباراته الجديدة، وحماسته المتقدة، وتصنيفاته المسرفة.! ألم يغفل هؤلاء المثقفون، وفي غمرة انغماسهم في صياغة حلم التغيير، تراثاً ثقافياً غنياً كان ينبغي أن يهضموه ويراكموه جزءاً من زادهم

٤ ـ المرجع السابق.

المعرفي، كي يعمدوا بعدئذ إلى تطويره، والمضي به خطوات إلى الأمام.! ألم يكن الاكتفاء بحقل معرفي متمذهب، فيه إجابات جاهزة على كل أسئلة الواقع، هو أيضاً ضيق أفق شبيه بضيق الأفق الذي أبدته ثورة يوليو..!

لقد بدا كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» عام ١٩٥٥ ـ بما واكبه من ضجة وحفاوة، وبما حفل به من مقولات وأحكام، وكأنه انقلاب ثقافي يماثل في كثير من جوانبه الانقلاب الذي تم على الصعيد السياسي، فالكاتبان يقدمان عملهما لا كمداخلة في الحياة الثقافية التي كانت تجيش بألوان من التجديدات والسجالات منذ بداية القرن، وإنما كبديل عن هذه الثقافة بمعظم تعبيراتها. إن الكتاب يعلن مايشبه القطيعة المعرفية، ويجبّ ماقبله كما جبَّت ثورة يوليو التاريخ الذي أفضى إليها. فهو الجديد الذي يلغي القديم، وهو الوعي الثقافي الشامل الذي ينقض أشكال الوعي الزائف التي سادت الحياة الثقافية قبل صدور الكتاب: «فما هي حدود ثقافتنا المصرية، وما مشخصاتها ومعالمها؟ على الرغم من الأهمية البالغة لهذا الموضوع فإن الدراسة الجادة لم تمسسه بعد، حقاً لقد أفرد له الدكتور طه حسين سطوراً في نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة، ولكنها سطور غامضة. واكتفى الدكتور بأن يقرر أن لمصر مذهبها الخاص في التعبير ومذهبها الخاص في التفكير»[٥]. ورغم أن عنوان الكتاب يهيؤنا لدراسة معمقة، ومستفيضة للواقع الثقافي، فإننا لانجد إلا مقدمة مبتسرة تربط بين مدلول الثقافة ووعي العلاقات الاجتماعية المتفاعلة. ومع هذا فإن الكاتبين لايترددان في ازدراء السفر الثقافي الإشكالي الذي كتبه طه حسين عام ١٩٣٧، وأعني «مستقبل الثقافة في مصر» واختزاله إلى مجرد سطور غائمة وغامضة، ونحن نعلم أن هذا الكتاب الذي يقع في أربعمائة صفحة قدم مشروعاً حضارياً متكاملاً يبدأ بهذه العناوين: «الثقافة والعلم أساس الحضارة والاستقلال». «الاستقلال والحرية وسيلة إلى الكمال وسبب من أسباب الترقي». «ينبغي الملاءمة بين حياتنا الحديثة ومجدنا القديم». وينتقل

٥ ـ « في الثقافة المصرية » محمود أمين العالم، والدكتور عبد العظيم أنيس ـ دار الفكر الجديد ١٩٥٥.

بعدئذ إلى المكونات التاريخية للثقافة، وإلى وحدة العقل الإنساني. وإلى خرافة روحية الشرق ومادية الغرب، وإلى مسؤولية الدولة، وإلى التلاحم العضوي بين الديمقراطية ومجانية التعليم. ثم يضع تصوراً متكاملاً للتعليم ومناهجه ومشكلاته منذ المرحلة الابتدائية وحتى الجامعية، مروراً بمشكلة التعليم الديني ووضع الأزهر فيه، وفي النهاية يفرد فصولاً لمعالجة مشكلات الإنتاج العقلي والترجمة، وغربة الكاتب في بيئة تطغى عليها الأمية ويحكمها سلطان جائر، وحرية الرأي، وأثر وسائل الاتصال الجديدة كالراديو والسينما على الأدب والإبداع. كل هذه الخطوط والفصول التي تشكل بانوراما أول وأهم مشروع ثقافي عربي تجاهلها مؤلّفا كتاب «في الثقافة المصرية» ومسخاها إلى مجرد سطور غائمة وغامضة.

ومع ذلك نمضي مع الكتاب ـ الانقلاب، وليست بغيتي نقد الكتاب وتحليله فلهذا مجال آخر، وإنما استقصاء الموقف من طه حسين، فبعد المقدمة الوجيزة، يطرح المؤلفان مفهوم «الواقعية» كمنهج نقدي يمثل ثوار الأدب وجديدهم في مواجهة رم المدرسة القديمة وممثلها طه حسين «ونحن نحب أن نقرر أولاً أن ماتتهم به حركتنا النقدية في تغليب للجانب الاجتماعي، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته، وإلى مايتميز به أدبهم من جمود، وانفصال عن حركة الحياة، وإلى مارسبوه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجة لاتفضي بالإبداع الفني إلا إلى أزقة مقفلة[٦]». وبهذه اللهجة اللاذعة يعلن الكتاب الافتراق بين جيلين، ويعيد موضوع القديم والجديد على الخارطة الثقافية. ومعياره في ذلك، هو المنهج الواقعي الذي يعرفه على النحو التالي: «فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا فهم مهم متكامل للمجتمع كوحدة، وعلى بيّنة من القوى التي تتصارع في أحشائه (....) ولايكفي أن يكون فهم الأدب متكاملاً، وإنما ينبغي أن يكون فهماً متطوراً كذلك. هذه هي النظرة الوحيدة التي تحترم حياة الإنسان وتؤمن بمستقبله. وهي نظرة تجعل من صناعة الأدب رسالة ومن الأديب رسولاً

٦ ـ المرجع السابق

مسؤولاً»[٧]. وغنيّ عن القول أن هذا التعريف مستل، وبامتثالٍ حماسي، من أطروحات جدانوف التي ضمها كتابه «إن الأدب كان مسؤولاً» الذي ترجمه رئيف خوري وقدم له هاشم الأمين عام ١٩٤٨. في هذا الكتاب يحدد المنهج الواقعي الاشتراكي بأنه «معرفة الحياة لا بطريقة أوسطية ميتة ولا ببساطة كواقع موضوعي، وإنما كواقع ينمو ويتطور ثورياً. ولهذا لابد من أن يرتبط العرض الفني الأمين للواقع وللتاريخ بمهمة التربية الإيديولوجية للإنسان العامل وصياغته بروح الاشتراكية».

ونحن نعرف ما آلت إليه أطروحات جدانوف، وماسببته من عقم وهزال في التجربة الأدبية إبان عهد ستالين. لكن ليس هذا هو الموضوع. وربما كانت المناداة بالواقعية في ذلك الوقت إثراءً لحركة الأدب والنقد معاً. إلا أن مايظل غامضاً ومحيراً بالنسبة لي هو كيف توصل الكاتبان إلى أن تبني الواقعة يقتضي الافتراق عن، ونقض، تجربة طه حسين.. وفوق ذلك كيف وجدا الصلف الكافي لوصفه بالجمود والانقطاع عن الحياة والفجاجة...

لنتساءل عن شروط العملية الفكرية التي يمكن أن تقودنا إلى الواقعية بمعناها الواسع والعميق، أي كمنهج في الأدب والفن والسياسة والتعليم على حد تعبير الكتاب؟... أليس ين هذه الشروط وفي مقدمتها الحرية، والعقلانية، وانزياح المفاهيم الغيبية والإقرار بنسبية الحقيقة وسيادة الوعي التاريخي؟ أليس ين هذه الشروط توفر المناخ الديمقراطي وتحرر العقل، وانتشار التعليم والانفتاح على آفاق وأدوات معرفية جديدة! وهل فعل طه حسين منذ ثورته النقدية قبل أربعين سنة حين أعلن في مقدمة «تجديد ذكرى أبي العلاء»: «إنما الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء». وحتى مقاله «صورة الأدب ومادته» الذي يتصيده الكاتبان فيه، هل فعل إلا القتال من أجل توفير الشروط المعرفية التي تجعل ظهور الواقعية

٧ ـ المرجع السابق

كرؤية وكمنهج ممكناً. وهو في كثير من إنتاجه الإبداعي واقعي. لنتذكر «الأيام» و«المعذبون في الأرض» ـ لكن الكاتبين يؤثران تذكر «دعاء الكروان» فقط ـ وكان واقعياً أيضاً وبالمعنى العميق للكلمة في كثير من دراساته الأدبية. ولكن الزمن في الخمسينات كان عجولاً. والأفكار كانت شعاراً وتمذهباً. وأساتذتنا كانوا مسرعين إلى الفردوس، فلم يجدوا وقتاً للتلفت إلى الوراء، وامتلاك الذخيرة المعرفية التي يسّرها أولئك القدامى، الذين تحولوا عقبات في وجه ثوار الأدب. كانت تلك الواقعية هوىً إيديولوجياً، وحذاءً صينياً ضيقاً. وهي تختلف جذرياً عن الواقعية الإيجابية التي تتبنى كل مكتسبات التنوير. وتتمثلها في طموحها المشروع إلى التجاوز. والماركسية لم تلغِ أفكار ومكاسب عصر التنوير، بل صانتها واعتبرتها إرثها الفعلي والثمين، ولو تأنّى واقعيونا في دراسة تجربة طه حسين، وتمييز ملامحها لاغتنى منهجمهم الجديد، ولتعززت قدراتهم على الممارسة ومواجهة مكر التاريخ. صدر كتاب «في الثقافة المصرية» بين فترتي سجن. وكان إصرار طه حسين على قيم الليبرالية الفاسدة(!) كالحرية والديمقراطية والعقلانية دفاعاً مضمراً عن المعتقلين حتى ولو لم يرغبوه.

لقد قال أحد الكتاب التقدميين: إن مأساة طه حسين تكمن في أن الطبقة التي كان يفترض أن تتبنى مشروعه التنويري، ويعني البرجوازية المصرية، كانت طبقة منحطة ومترددة وتابعة، ولهذا خذلت مشروعه، وحكمت عليه بالإخفاق. ولكن هل كان يفترض حقاً أن تتبنى البرجوازية المصرية الهجينة مشروع طه حسين، ألم تكن آفاقه أكثر رحابة وجذرية من أن تلائم برجوازية تابعة وهجينة! إن المأساة الحقيقية لاتخص طه حسين الذي استطاع أن يتحمل الإهمال، ويواصل عمله، بل تخص القوى التقدمية التي لم تفهم ومبكراً أن هذا المشروع التنويري ينبغي أن يكون مشروعها. وأن عليها تبنيه وتطويره، بدلاً من التنكر له ومحاولة تغييبه.. ولأن القوى التقدمية أضاعت هذه الفرصة، وجدنا أنفسنا نواجه القوى الظلامية التي أطلقها انهيار المشروع الوطني دون خبرة، ودون موقف فكري متسق وجذري. واضطررنا من جديد

إلى المراوحة التاريخية أمام إشكاليات كان لدينا الزاد الضروري لتخطيها، لولا أننا رفضنا التراكم التنويري، وآثرنا عليه الانقلاب، وإشاعة ضوضاء إنشائية تتماهى فيها التصنيفات الأمنية مع الأحكام النقدية.

فيما بعد حاول محمود أمين العالم أن ينصف طه حسين، وكتب بعد ما ينوف عن العشر سنوات دراسة عنوانها «طه حسين.. مفكراً» يقول فيها: «إن مجموعة كتبه التي صدرت بعد الحرب العالمية الثانية بوجه خاص إنما هي نموذج رائع للمشاركة الفعالة في التعبير عن الحياة الاجتماعية بل وصياغتها كذلك. بل إن الفتنة الكبرى في تقديري وخاصة الجزء الأول رغم طابعه التاريخي الخالص يكاد يعبر عن أصداء اجتماعية للسنوات التي كتب وصدر فيها.. (....) وبهذا المعنى نعتبر الدكتور طه حسين فيلسوفاً، فإن حياته هي فكره، وفكره كان حياته دائماً، وكانت حياته وكان فكره، حياةً وفكراً للثقافة العربية لأكثر من نصف قرن وستظل هذه الحياة وهذا الفكر منارة ملهمة وهادية لنا ولأجيال عديدة من بعدنا»[٨].

ويلاحظ قارئ الدراسة أنه لم يكن يعرف تراث الرجل جيداً حين كتب «في الثقافة المصرية» وفيما بعد أيضاً، تعددت دراسات العالم عن طه حسين وفي كل منها كان يكتشف جانباً جديداً من جوانب ثرائه، وتلاحم الفكر والممارسة لديه، ووعيه التاريخي الذي يكاد يقترب من المادية التاريخية. ورغم شجاعة وإنصاف هذا الموقف فإنه لايكاد يستدرك الخطأ الذي تم.

وأنا لا أخفي أن في لومي للأستاذين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس قسطاً من النقد الذاتي. فالتلميذ حمل خطأ أستاذه وواصله ردحاً غير قليل من الزمن.

* * *

الآن ماهي الملامح البارزة لمشروع طه حسين التنويري، التي تغذي لدينا

٨ ـ «الإنسان.. موقف» محمود أمين العالم، المؤسسة العربية للدراسات ١٩٧٢، والمقال «طه حسين مفكراً» ظهر في مجلة الهلال ١٩٦٦.

هذه الحماسة لاسترداده، وردم الفجوة التي فرقت بيننا وبينه في الخمسينات؟ أو بتعبير آخر، كيف تجلى دفاعه عن العقلانية والعلمانية والحرية والديمقراطية في إنتاجه الفكري، وما هي الصياغات الأساسية لمشروعه؟:

بكثير من الإيجاز يمكن أن نحدد العلاقات الأساسية في هذا المشروع بالنقاط التالية:

١ ـ نقل النظرة إلى التراث من الحيز اللاهوتي الذي يقدس الماضي، ويسمو به عن النقد والمساءلة إلى الحيز التاريخي الذي يرى الماضي صيرورة موضوعية ينبغي أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، وفي حين أن الحيز اللاهوتي ينغلق على نفسه بالتلفيق. وإعادة إنتاج الغيبية، فإن الحيز التاريخي هو عملية مفتوحة، وتطور مستمر إلى وعي إيجابي للذات الجماعية، وتفتح معرفي على حقائق الماضي الموضوعية في جدلها وعلاقتها مع الحاضر.. وإذا كانت الثورة التاريخانية ـ أي الفكر التاريخي ـ هي أكبر ثورة ذهنية عرفها العقل الإنساني، كما يقرر ليوبولدفون رانكه[٩] فإن مثل هذه الثورة كانت مضاعفة في حالة طه حسين، لأنها من جهة أعطت ماينبغي للتاريخ من وزن في حياتنا وثقافتنا أسوة ببقية الأمم الحديثة والناهضة، لأنها زعزعت مدرسة سادت مجتمعنا قروناً، وسيطرت على مختلف مناحي الحياة الفكرية والاجتماعية. هذه المدرسة التي يسميها قسطنطين زريق في كتابه «نحن والتاريخ» قروسطية، المدرسة السلفية التي لايمكن الحديث عنها دون «توجيه النظر رأساً إلى المفاهيم الدينية، فهذه المفاهيم هي الدليل الأمين إلى حقائق الحياة الأساسية، وإلى معنى الأحداث المتعاقبة في الزمن، وإلى العلة في هذه الأحداث، ولنذكر أن هذه العقلية هي التي كانت سائدة في القرون الوسطى في الغرب المسيحي وفي الشرق الإسلامي وهي تختلف عن العقلية الغالبة في العصر الحديث والتي تنزع إلى الاهتمام بهذا العالم الأرضي، وبالعوامل البشرية والطبيعية المسيِّرة للأحداث، وبالعقل المنطلق إلى استكشاف الحقيقة بالملاحظة والاختبار والذي يخضع كل شيء مهما قدم عهده أو عظمت حرمته، لمحك الامتحان الدقيق،

٩ ـ اعتمدت ترجمة العروي لعبارة مينكه التي يترجمها الدكتور زريق بأنها «أعظم ثورة روحية عرفها الفكر الغربي».

والنقد المحكم المتزن»[١٠]. وبالفعل بدأ طه حسين يخضع كل شيء مهما قدم عهده أو عظمت حرمته، للامتحان والنقد، فاستخدم منهجية الشك في كتاب «في الشعر الجاهلي» وحاول أن يكون تلك المرآة الصافية في التجرد والحيدة التي تمنى المؤرخ مينكه أن يكونها. نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل مايتصل به. وأن ننسى مايضاد هذه القومية. ومايضاد هذا الدين، ألّا نتقيد بشيء ولانذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح[١١]. وكان طه حسين يعي نتائج هذا المنهج الجديد ومايمكن أن تسفر عنه، كان يعرف أن المطلق سيتحول نسبياً وأن المقدس سيخضع للمساءلة، وأن التراث سيفقد طابعه الكلي والمثالي ليغدو صيرورة يعتريها النجاح والإخفاق معاً. وليس حظ هذا المذهب منتهياً عند هذا الحد. بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه وأعظم أثراً. فهم قد ينتهون إلى تغيير التاريخ، ما اتفق الناس على أنه تاريخ. وهم قد ينتهون إلى الشك في أشياء لم يكن يباح الشك فيها. وهم بين اثنتين!! إما أن يجحدوا أنفسهم ويجحدوا العلم وحقوقه فيريحوا ويستريحوا. وإما أن يعرفوا لأنفسهم حقها، ويؤدوا للعلم واجبه فيتعرضوا لما ينبغي أن يتعرض له العلماء من الأذى ويحتملوا ماينبغي أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين[١٢].

ولم يجحد طه حسين نفسه ولم يجحد العلم، وأعلن أطروحته الشهيرة في هزال الأدلة العلمية على وجود الشعر الجاهلي. والأسباب السياسية التي أدت إلى انتحال الشعر ونسبته للجاهلية. وتجرأ على قول لايستطيع أي منا أن يقوله، وبعد مرور أربع وستين سنة، دون أن يخشى إهدار دمه «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل» وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة لايكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل وإبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها. أعلن ذلك كله، وقبل

١٠ ـ «نحن والتاريخ» د. قسطنطين زريق، دار العلم للملايين ١٩٧٩، ط٤٠ والطبعة ١، ١٩٥٩.

١١ ـ «في الشعر الجاهلي»، طه حسين، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٦.

١٢ ـ المرجع السابق.

ماينبغي أن يتعرض له العلماء من الأذى. لقد أربك الفكر العربي نفسه ومنذ بداية النهضة بإشكاليات زائفة، مثل التراث أم العصر، ونحن مازلنا نتخبط فيها حتى الآن، لكن طه حسين كان له من الوعي ونفاذ البصيرة ماجعله يكتشف زيف الإشكالية، وضرورة تصحيح السؤال. ليس ثمة كل متكامل متجانس بهيّ اسمه التراث. هناك صيرورة تاريخية تخصنا، وهي جزء من صيرورة إنسانية شاملة، وهذه الصيرورة هي من جهة أخرى أحداث وأفعال صنعها البشر. ولابد من دراستها والحكم عليها. ففي سياق تاريخي علمي حتى نفهم الحاضر الذي هو بدوره صيرورة متواصلة تحتاج إلى الدراسة وتحديد الأهداف. وهكذا أقبل ومعه أحمد أمين وعبد الحميد العبادي، على كتابة تاريخ شامل للأمة العربية في القرن الأول للهجرة، يتناول الحياة العقلية (أحمد أمين) والحياة السياسية (عبد الحميد العبادي) والحياة الأدبية (طه حسين) ولقد حالت ظروف مؤسفة دون إكمال هذا المشروع، لكن الأجزاء التي أصدرها أحمد أمين والتي قدم طه حسين لاثنين منها تكشف وعياً تاريخياً نافذاً، ويكفي أن نشير إلى عناوين مجلدات أحمد أمين حتى نلحظ الوعي بالصيرورة، وبأن «الزمان.. خالق كل حقيقة» كما يقول مكيافيلي، «فجر الإسلام»، «ضحى الإسلام»، «ظهر الإسلام»، «عصر الإسلام»، وبقي الجزء أو العنوان الأخير مضمراً، لكن التتابع يشي به كاشفاً زمانية التراث وتاريخيته.

إن نقل التراث من الحيز اللاهوتي إلى الحيز التاريخي هو كما قلت ثورة مضاعفة، لأنه زعزع قوى قروسطية، تريد تأبيد التخلف من جهة، ولأنه فتح من جهة أخرى في ثقافتنا حقلاً معرفياً يعزز الحرية ووعي الذات، وإمكانية التقدم.

٢ ـ واجه التزمت الديني مواجهة جذرية لم تخف حدتها على مر الأيام، وكانت مؤسسة الأزهر بالنسبة له تجسد هذا التزمت، وتغذيه. ولهذا لم يتعب أبداً من مقارعة هذه المؤسسة وكشف الدور السلبي الذي تلعبه في معركة النهوض والتقدم. هاجم بعنف ساخر مناهج الأزهر التعليمية وجهل شيوخه. ومواقفه من الثقافة العصرية. وبنيته العقلية المتخلفة، وكان في كل ذلك يغذى طموحاً إلى فصل الدين عن الدولة، وإلى سيادة العلمانية في البلاد العربية، فقد عرف ومن

تجربته الشخصية أنه بدون الحرية التي توفرها العلمانية لن يكون بوسعه مواصلة عمله، والمضي في مشروعه. «فنحن إذن لانستطيع أن نبلغ من النقد مانريد إلا إذا أمن أحدنا من أن يشاع عنه الكفر والإلحاد إذا بحث بحثاً عقلياً صحيحاً عن قضية من قضايا الفلسفة والدين، كما عرف أن مداخلة الدين للسياسة، وتحول رجاله إلى أدوات في يد السلطان السياسي، هو الذي يحول الدين إلى إرهاب، وهو الذي يجعل الدين يناهض العلم والعقل والتقدم. «ليس في طبيعة الإسلام، ولا في طبيعة المسيحية مايدعو إلى الاضطهاد، ولا إلى محاربة الجديد ولا إلى مناهضة حرية الرأي (...) ومع ذلك أثم النصارى والمسلمون واعتدوا جميعاً على حرية الرأي اعتداء يختلف قوة وضعفاً. أليس مصدر هذا في حقيقة الأمر إنما هو استغلال السياسة لعواطف السواد؟. بلى ولولا أن السياسة تريد أن تتخذ ماتستطيع من الطرق والوسائل لتتسلط على نفوس الناس وتتملق عواطف السواد (...) لما عُذب ابن رشد وجليلي. ولما حُرق من حُرق وشُرد من شرد من العلماء والمفكرين»[١٣]. ولهذا إذا وقفت السياسة موقف الحيدة بين العلم والدين فلن يقع بينهما إلا المناقشة والجدل. وهو أمر نافع في حد ذاته، لقد أراد أن يفك التحالف بين السلطة السياسية والسلطة الدينية، لأن ذلك هو الشرط الأساسي لتوفر الحرية. ولازدهار العلم. ولتقدم المجتمع إن المشكلة ليست في الدين، وإنما في الدين، حين يصبح سلطة، أو أداة من أدوات السلطة ولا شك أن موقف طه حسين ومعه عدد من التنويريين الآخرين من قضية الدين والعلمانية كان أكثر جذرية وتقدمية من موقف القوى التقدمية، التي تبنت فيما بعد موقفاً مراوغاً وانتهازياً حيال هذه المشكلة، فتارة تخوض سجالاً زائفاً لدفع تهمة الإلحاد، وتارة تتجاهل المشكلة متوهمة أن إجراءات التحديث التي تباشرها السلطة من عليائها كافية لحل المشكلة والقضاء عليها، لكنها في كل الأحوال لم تواجه هذه المشكلة بجدية. ولم تضعها في أولويات نضالها وأدبياتها.

٣ ـ وعي وآمن بوحدة الثقافة الإنسانية، هذه الوحدة التي لاتلغي الخصوصية

١٣ ـ «من بعيد»، طه حسين، دار العلم للملايين، ١٩٨٥، ط ١٠.

الوطنية بل تثريها وتوسع أفقها. وفي هذا المنظور، دأب طه حسين على رسم لوحة شاملة لتاريخ الثقافة يبدو فيها الحوار والمثاقفة. والنمو المضطرد عناصر إيجابية كنا نمتلكها في عصورنا الزاهية وعلينا امتلاكها الآن. استكشف وأضاء الصلات بين ثقافتنا والثقافة اليونانية وبعدها الرومانية وأوجد نوعاً من الروابط والتأثيرات المتبادلة التي أثرتنا، والتي تجعلنا مهيأين الآن لإعادة هذه التجربة دون عقد، ودون خوف على الهوية، والحقيقة أن التأكيد على وحدة الثقافة الإنسانية أجاب، أو ساعده على الإجابة، على سؤالين طوقنا بهما الغرب الاستعماري. السؤال الأول يتعلق بالتفاوت العقلي بين الشعوب. وأن العقل الأوروبي متفوق بذاته على عقول الشعوب المشرقية والأفريقية - أطروحات رينان وسواه من المفكرين العرقيين - إذن فكل شيء يدل على أنه ليس هناك عقل أوروبي يمتاز عن هذا العقل الشرقي الذي يعيش في مصر وما جاورها من بلاد الشرق القريب. وإنما هو عقل واحد تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر عليه آثاراً متباينة متضادة ولكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف[١٤].

أما الوهم الآثم الشنيع الذي يصور للمصريين أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبي ومنحوا عقولاً غير العقول الأوروبية. فهذا كله باطل سخيف لايثبت أمام أيسر التفكير ولايستقيم لأهون نظرة، في التاريخ من جهة، وفي طبائع الأشياء من جهة أخرى.

والسؤال الثاني حول الخصوصية وتعارضها مع الانفتاح على الثقافة الإنسانية. لقد كان طه حسين حاسماً في هذه النقطة. إن التراث الإنساني بسبب وحدته، وتبادل التأثيرات خلال حقبه وتجاربه، يخصنا جميعاً، وكان يشرع النوافذ على هذا التراث متزوداً منه بما يعينه على إثراء فكره، وتعميق خصوصيته في الوقت ذاته، ولقد تدهشنا تلك الحركة الذهنية الدائبة بين القضايا الجديدة التي تطرحها الثقافة الغربية على نفسها، وبين أدبنا العربي يتقرى فيه هذه القضايا، وكيف تجلى التعبير عنها. أي يعيد قراءة هذه القضايا في ضوء التجربة الأدبية العربية، أو يمعن في إضاءة التجربة

١٤ - «مستقبل الثقافة في مصر»، طه حسين، مطبعة المعارف، ١٩٣٨.

الأدبية العربية بقراءتها على هدى هذه القضايا المستجدة. ولئن كان الأمر يتعلق بالالتزام السارتري، أو التشاؤم الأدبي، أو الغرائبية الكافكاوية، فإنه يبدأ بتقديم القضية كما يطرحها الغرب، وينتقل فوراً إلى تلمسها في تاريخنا الأدبي. وبهذا المعنى كانت هناك قراءة متواصلة، الخاص في ضوء العام والعام في ضوء الخاص. وإذن لم يكن التعلق بالثقافة الإنسانية تغرباً ولا إنقطاعاً، بل كان إنارة جديدة لأدبنا العربي تجلو كنوزه، وتدرجه في سياق التراث الإنساني كفصل مشرق من فصوله، وكتجربة حية أعطت وأخذت دون عقد وبسخاء، وعليها الآن أن تأخذ وتعطي دون عقد وبسخاء.

وينبغي أن لاننسى هنا أن الغرب الذي كان طه حسين يدعو إلى الأخذ منه «هو غرب فلسفة الأنوار، ومناصبة الكنيسةالعداء، والدعوة إلى حرية المعتقد الرأي والفكر وإعلاء شأن العقل»[١٥]؟

٤ ـ جمع بين الفكر والممارسة في وحدة مدهشة، وبذلك قدم المثل لما ينبغي أن يكون عليه المثقف في بلد يعاني من التخلف والتبعية. كانت الثقافة بالنسبة له معركة ينبغي خوضها بالقول والفعل. وقد خاضها مقاتلاً في قوله وفعله. لم يكن يتعب أو يهدأ. فمن سجال إلى سجال، ومن معركة إلى معركة وهدفه أن يعمم التعليم، وأن يحرر العقول، وأن يحدِّث المجتمع. نعم كان يؤمن بالدور الحاسم الذي ينبغي أن تلعبه الطليعة الثقافية. ولكن في فترة المخاض والتحولات البطيئة. وحين يتبنى المثقف مشروعاً تنويرياً يتوخى بصورة عملية توسيع قاعدة الواعين، والقادرين على فهم واقعهم وتغييره، هل يمكن الحديث عن نخبوية ثقافية؟.

وفي ممارسته الثقافية فكراً وعملاً، كان طه حسين يتحلى بنوع من الدهاء، أو المكر الإيجابي والضروري للممارسة الثقافية في بلاد تثقلها القيود والمحرمات وهشاشة الضمانات القانونية. ولنتذكر هنا المديح الذي كاله كاتب كبرتولت بريشت للدهاء كعنصر خلاق وضروري لقول الحقيقة في أزمنة القمع والفاشية. ألم يقل طه حسين لمحمود أمين العالم وفي أواخر الأربعينات. ـ ومع هذا كتب

١٥ ـ «طه حسين: رجل وفكر وعصر»، أحمد علي، دار الآداب، ١٩٨٥.

ماكتب في الثقافة المصرية بعدئذ! ـ «إنكم تتحدثون كثيراً عن الثورة، وتكتبون عن ضرورة الثورة ولكنكم لاتعرفون ولا تتقنون فن العمل الثوري.. ما أحوجكم إلى دراسة التكتيك الثوري والاستراتيجية الثورية»[١٦] وكتابه «المعذبون في الأرض» الذي مُنع وصودر، قدم له بطريقة ماكرة متحدثاً عن رضا وكل الرضا عن حياتنا، وعن نفوره من أي تغيير، بل ووضع نفسه مع المحافظين المتشددين كي يمر الكتاب ـ الرسالة ـ. ومع هذا كانت السلطة أذكى ولم يمر الكتاب. ويمكن أن نعتبر «إسلاميات» طه حسين تعبيراً محكماً عن مكره. لقد سارع التقدميون، ومن قراءة العناوين لاستخلاص البرهان على أن طه حسين تراجع عن أطروحات الشباب، وعاد متخاذلاً للاصطفاف مع التيار السلفي والرجعي. ولكن هل قرأ هؤلاء تلك الكتب؟.. هل قرأوا فعلاً، على هامش السيرة، التي يبدو فيها المشرق العربي أرض تفاعل حضاري، ومناخ ثقافي واحد، وحيث يبدو ظهور الإسلام ثمرة موضوعية لواقع تاريخي كان ينطوي على كل عوامل التجديد الفكري! هل قرأوا فعلاً «الوعد الحق» الذي يؤكد على الطابع الثوري لانتشار دعوة الإسلام في مكة، وعلى التوافق بين الدعوة الجديدة وتطلع الموالي والعبيد إلى الحرية والعدالة الاجتماعية! هل قرأوا فعلاً «الفتنة الكبرى» الذي يستعيد فيه منهجيته الصارمة «وأنا أريد أن أنظر إلى هذه القضية نظرة خالصة مجردة، لاتصدر عن عاطفة وهوى، ولاتتأثر بالإيمان ولا بالدين، وإنما هي نظرة المؤرخ الذي يجرد نفسه تجريداً كاملاً من النزعات والعواطف والأهواء مهما تختلف مظاهرها ومصادرها وغاياتها». لقد مدَّ طه حسين يده إلى هذا الجرح الفائز في التاريخ العربي الإسلامي، وحلل أحداث تلك الفترة لا كمحنة إلهية، الكل فيها مجتهد ومصيب، بل كوقائع تاريخية لها بواعثها الاقتصادية والاجتماعية والفكرية.. لا، لم تكن الفتنة فجوة زمنية تخلي فيها الله عن الأمة، وإنما كانت صيرورة تاريخية موضوعية ينبغي أن تدرس وأن يحدد موقعها في تاريخ متواصل من الازدهار والتقهقر. وكان بذلك يعيد التأكيد على أن الماضي ليس حيزاً تاماً ومقدساً. ليس لحظة أبدية

١٦ ـ الإنسان.. موقف، محمود أمين العالم.

يكفي التمسح بها كي ننجز نهضتنا، ونغدق على البشرية رسالتنا الخالدة، بل هو سيالة من الفعل والاختيار الإنسانيين. هو حركة تاريخية ينبغي أن نعي تحولاتها، وأن نعيد قراءتها في ضوء حاضرنا وجديدنا الفكري. هل قرأ الذين حكموا على طه حسين بالتخاذل والارتداد هذا الكتاب قراءة واعية؟ ألم يلاحظوا أن طه حسين كان في إسلامياته يواصل معركته التي بدأها منذ أوائل القرن، معركة اقتلاع الفكر اللاهوتي وقوامه الإيمان، والتلقين، والمحفوظات البالية، من أجل إشاعة الفكر التاريخي وقوامه العقلانية والحرية والتجديد والإبداع. وفي آخر حديث أدلى به طه حسين لغالي شكري رد على الاتهامات قائلاً: «إنني أسمع تقويماً معوجاً لما أمليته وكتبه غيري حول الإسلام. هذا جهل.. ألا تفرقون بين المادة الأولية الخام ومنهج البحث؟ كنت أظنكم تتصورون دراستنا لإبطال الإسلام وإعلامه ثورة جديدة.. الغالبية كانت ترزح في تلقيها للإسلام تحت أثقال التفسيرات غير العلمية للمشايخ. وجئنا نحن بروح فدائية حقيقية نقتحم هذا الميدان المغلق عليهم، أتيناهم في عقر دارهم لنوقظ المسلمين على تاريخهم الحقيقي. لم نتخل عن مناهجنا التي درسنا بها الشعر وغير الشعر، ولكننا طبقناها على تاريخ العقيدة التي تدين بها الأكثرية الساحقة. قل إن الإسلام كان مدخلنا الجديد لترسيخ المنهج، وقل العكس، كان المنهج مرشدنا إلى اقتلاع الخزعبلات من جذورها من أرواح العامة ونفوس أبنائهم (..) لماذا لايسأل أولئك المجددون أنفسهم عن أسباب النقمة العاتية والثورة الضاربة التي شنها السلفيون من المحافظين؟ أليس ذلك لأننا هاجمنا أوكارهم المظلمة، وسلطنا داخلها الشمس والهواء النقي، وفضحنا أشعارهم المضللة. لقد فضلنا إنقاذ مئات الألوف من هيمنة (ديكتاتورية الجهل وعبودية (دولة الخرافة) على أن نظل أسرى إعجاب المثقفين، صفوة المثقفين[١٧]» وأعتقد أن هذا الكلام لايحتاج إلى مزيد من الإيضاح.

٥ ـ أدرك طه حسين العلاقة العضوية بين حلمه التنويري وبين الأرضية السياسية والاجتماعية، فلاتقدم دون عقلانية «والعقلانية التي تقول إن كل شيء يفسر بالفعل هي التي مكن أوروبا أن تتطور في كل المجالات». ولاعقلانية دون العلم وتجديد

١٧ ـ «هكذا تكلم طه حسين لآخر مرة»، د. غالي شكري، مجلة الثقافة العربية، بيروت، تموز ١٩٧٤.

العقل. ولايمكن أن يزدهر العلم ويتجدد العقل دون الحرية، ولا حرية دون علمانية. ولا علمانية دون تحديث الدولة وإشاعة الديمقراطية. ولايمكن تحديث الدولة وإشاعة الديمقراطية إلا بإقامة المجتمع المدني الذي تشكل فكرة الوطنية لحمته، والتوزيع العادل للمنافع الاقتصادية والسياسية سداه. «ونحن إذا أردنا أن نختصر الأغراض الأساسية التي يجب على الديمقراطية أن تكفلها للشعب، لم نجد أوجز ولا أشمل ولا أصح من هذه الكلمات التي ذاعت في الديمقراطية الفرنسية منذ عامين وهي: أن النظام الديمقراطي يجب أن يكفل لأبناء الشعب جميعاً الحياة والحرية والسلم. وما أظن الديمقراطية تستطيع أن تكفل غرضاً، من هذه الأغراض للشعب إذا قصرت في تعميم التعليم الأولي، وأخذ الناس جميعاً به طوعاً أو كرهاً. فلأجل أن تكفل الديمقراطية للناس الحياة يجب قبل كل شيء أن تكفل لهم التصرف في هذه المذاهب المختلفة التي تمكن الفرد من أن يكسب قوته دون أن يلقى في ذلك مضارة أو عنتاً. ومن الطبيعي أن الحياة التي يجب أن تكفلها الديمقراطية للناس إنما هي الحياة القابلة للتطور والرقي من ناحيتها المادية ومن ناحيتها المعنوية (..) فيفرض عليها أن تمنح أفراد الشعب وسائل الكسب التي يسعون بها في الأرض ويلتمسون بها الرزق. وأن تزيل من طريقهم ما قد يقوم فيها من العقبات التي تنشأ عن الظلم والجور، وعن التحكم والاستبداد. وعن مقاومة الطبيعة نفسها لتصرف الإنسان[١٨]». والدولة الديمقراطية ملزمة بذلك، كما هي ملزمة بتسيير سبل التعليم وتعميمه.

وهكذا يتكامل مشروع طه حسين الذي يدمج التنوير بالتقدم، والفكر بالعمل، وربما كانت هناك أسباب موضوعية وراء إخفاق الدعوة الليبرالية بعامة، ومشروع طه حسين بخاصة «لكن هذا لايمنع المؤرخ أن يرى في ذلك الإخفاق سبب تعثر المسيرة العربية»[١٩]. كما أنه لايعفي القوى التقدمية حين تقوم بعملية المراجعة المنتظرة من تقرير وتحديد قسطها من ذلك الإخفاق. فلو أدركنا أن تلك القيم التنويرية هي الأساس الذي لايمكن أن يكون تقدم أو ثورة بدونه، لما انتكسنا هذه

١٨ ـ «مستقبل الثقافة في مصر»، طه حسين.

١٩ ـ «العرب والفكر التاريخي»، عبد الله العروي، دار الحقيقة، بيروت، ط ١ ـ ١٩٧٣.

الانتكاسة المفجعة، ولكان محتملاً أن تجذر في الواقع العربي تياراً عقلانياً لايمحوه مجرد انقلاب عسكري، أو مرسوم ملكي. إن التهافت الذي نعيشه الآن، والهلع الذي نحسه جميعاً أمام الانهيارات التي تلم بنا، وثنائي الخيارات التي كانت مطروحة أمام العقل العربي في ثلاثينات هذا القرن. كل هذا يبرهن على أننا تركنا طه حسين يقاتل وحده، بل وقاتلنا ضده، وفي كل الأحوال لم نعرف كيف نقوم ونستفيد من مشروعه الذي بناه بدأب ومسؤولية، ودافع عنه بمكر وشجاعة.

ومهما كان، فما زالت تلك القيم والمكاسب على جدول الأعمال، وها نحن بعد قرن ونصف من النهوض المخفق نتلفت باحثين عنها، ومحاولين الوصول إليها «لم يستوعب الفكر العربي مكاسب العقل الحديث من عقلانية وموضوعية وفعالية وأنسية إلخ.. لكن هذا الاستيعاب مهما تأخر، سيبقى في جدول الأعمال، كلما تأخر تشابكت الأوضاع وضعفت فعالية المجتمع العربي ككل»[٢٠].

* * *

ذلك هو المشروع الذي نحاول اليوم استرداده، وتلك هي الأسباب الواقعية والتاريخية التي تدفعنا إلى مباشرة هذه المحاولة. ولكن هل يستطيع أن ينجز هذه المهمة الجلية والمعقدة نفر من المثقفين الهامشيين، وكتاب يجتهد في تسليط الأضواء على مشروع طه حسين.

طبعاً لا.. فهذا العمل يحتاج إلى تضافر قوى جدية من أحزاب ومنظمات، تقرأ طه حسين وتدرجه في أدبياتها ومنشوراتها، وتستهدى به في صياغة برامج عملية لمواجهة الواقع.. ومن المخيب واللافت للنظر أننا لانجد في كل الأدبيات التي تتصدى للتيار السلفي عمق وجذرية طه حسين! ولانجد أي ذكر لطه حسين. أهو الصلف التقدمي! أم الجهل وقلة الزاد المعرفي.

إذن.. مهمة استرداد طه حسين وإدراجه في سياق الحاضر هي مسؤولية القوى والأحزاب لا المثقفين فقط.. وأما هذا الكتاب، فإنه موقف وشهادة.

٢٠ ـ المرجع السابق.

بين الحداثة والتحديث(*)

- ١ -

في ستينات القرن الماضي كان بودلير يواري اعتلاله من الواقع المبتذل والمشيَّأ الذي فرضته البورجوازية الفرنسية المنتصرة بآلية دفاعية مبتكرة وجريئة. فلكي يتخفف من وطأة عدم التكيف «وتلك الغلالة الشّافّة الدبقة بعض الشيء، والشديدة الرائحة، التي تفصل بينه وبين الموجودات الطبيعية، والأشياء الحسية[١]». قبل مظاهر ذلك الواقع، وتبناها إلى أقصى حد، قرّظ الماكياج، والصنعة، والموضة، والترف، وهي بين أشياء أخرى تجريدات ابتكرتها البورجوازية كي تغرّب الإنسان عن الواقع وعن نفسه. ثم عكف بدأب على مضاعفة تلك المظاهر والتجريدات بالشعر. «ماهو الفن الخالص تبعاً للمفهوم العصري الحديث؟.. إنه خلف سحر إيمائي يتضمن في آن واحد الموضوع والذات، الشيء والفاعل، العلم الخارج عن الفنان والفنان ذاته» ويعقب سارتر على هذا التعريف قائلاً: «وذلك بحيث يستطيع تماماً أن يقدم خطاباً حول قلة حقيقة هذا العالم الخارجي»، وهو غير حقيقي لأنه مقنَّع، تخفيه الأصباغ والمظاهر الزائفة ولأن الشاعر لاينظر إليه، بل يتخذه ذريعة للنظر إلى ذاته بغية التوافق مع هذا الذات. من هذه الاستجابة الملتوية والمثقلة بالإحباط ولد

(*) قضايا وشهادات - ٢ - صيف ١٩٩٠، دار عيبال.

(١) جان بول سارتر: مقتطف من كتابه بودلير، نشر كمقدمة لترجمة محمد عيتاني لديوان أزهار الشر - الفارابي - بيروت.

الحديث، وولدت الحداثة في الأدب والفن..

ويوضح هنري لوفيغر هذه الولادة، ومغزاها الملتبس: «مع بودلير ومع النقد البودليري ظهرت الحداثوية Modernisme، واندفع مفهوم الحداثة الوليد إلى الحماسة وإلى التضخيم الذاتي، غير أن دمغة سوداء كانت تطبع ذلك التألق إذ لم يكن الشاعر يلحظ فقط موت الجمال ويبكيه؛ بل إنه كان يبصر غياباً أيضاً. ليس غياب أو موت الإله، بل كون الحداثة تغلّف وتقنّع غياب وفشل البراكسيس بالمعنى الماركسي للكلمة ـ كانت البورجوازية قد أخمدت ثورة ١٨٤٨ ـ أي البراكسيس الثوري، البراكسيس الكلي، وفي الوقت نفسه فهي تكشف عن هذا النقص. فالحداثة في المجتمع البورجوازي لن تكون سوى ظل الثورة الممكنة ولكن المضاعفة»[٢].

هذه الإشارة إلى نشأة الحداثة في أوروبا ودلالتها، كانت ضرورية لكي نضع سياقاً ولو مؤقتاً لدراسة حداثتنا الخاصة بنا ودلالاتها. ففي ستينات القرن الماضي كان ثمة شيخ قد سافر إلى فرنسا إماماً لأول بعثة علمية يوفدها محمد علي وقضى هناك بضع سنوات تجاوز خلالها مهمته، فتعلم ودرس وحاول أن يفهم هذا العالم الجديد بعمق، ودون أن تشوش صفاءه الداخلي التمزقات والتوترات. كان ذلك هو الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي.. وقد عاد من غربته حاملاً سِفراً وصفياً وتحليلاً لهذا الجديد الذي عايشه واحتك به، وعنوانه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، ثم انهمك بعد عودته في العمل الثقافي من ترجمة وكتابة وتدريس وإدارة مبلوراً، وبجهد دؤوب أول مشروع نهضوي عربي، لم يكن الزمان واحداً بالنسبة للشاعر الفرنسي والشيخ المصري، ولم يكن وارداً أن يكون هناك لقاء بين حداثة تواري بالفن اعتلالها من الواقع البورجوازي بنفعيته وسطحيته وريائه، وبين حداثة تريد أن تستدرك الزمن، وأن تحوز ما حققته المدينة الغربية من أسباب القوة والرفاهية والعقلانية. ولهذا لم يحمل الشيخ معه شعوراً بالاعتلال، وإنما حمل دهشة، وأسئلة مصيرية

(٢) ماالحداثة: هنري لوفيغر ـ ترجمة كاظم جهاد ـ دار ابن رشد ـ بيروت ١٩٨٣.

سيصرف عمره في محاولة الإجابة عليها. علامَ تقوم قوتهم؟ وكيف نقتبس محاسن نظامهم، ونتقن علومهم، ونجاريهم في التقدم والازدهار والقوة؟ لم يشغل الشيخ نفسه - وتلك من ميزاته الجوهرية - في تبرير التخلف، أو الاعتذار عنه، أو اصطناع مواجهة إشكالية بين الأنا والآخر. بل انغمس في الممارسة إدارة وترجمة وكتابة، كي يسهم في النهضة التي كان يمثلها مشروع محمد علي من جهة، وينشر المعارف والأفكار التي تساعد بين قومه على المشاركة الفعَّالة في هذه النهضة من جهة أخرى.. لقد ميز هذا الشيخ بنظر ثاقب فكرة التغيير في الحياة الاجتماعية، وأن التقدم هو الطابع الجوهري لحركة التاريخ، ولم يقلقه الظلام الذي كان يخيم على مصر آنذاك. «فمصابيح العلوم أشبه بالكواكب ذوات الأذناب تنتشر في الأفق انتشاراً مؤقتاً، وهي سريعة الزوال، ولاتعود إلى محلها إلا بعد قرون وأجيال، فلا بأس إذا ضعف نور التمدن في مملكة من أن تعود إلى رتبتها الأولى. لاسيما إذا سخر الله ملكاً مجدداً صاحب قريحة عظمى ويد طولى[٣]». وإذا تمثلنا - وهذا هو الأهم - مفهوم الوطن، ووفرنا المناخ الضروري لتفتح المواطنية، أو الانتماء الوطني «ثم إن ابن الوطن المتأصل به أو المنتجع إليه، الذي توطن به واتخذه وطناً، ينسب إليه، تارة إلى اسمه فيقال مصري مثلاً، أو إلى الوطن فيقال: وطني، ومعنى ذلك أنه يتمتع بحقوق بلده، وأعظم هذه الحقوق الحرية التامة في الجمعية التأنسية، ولايتصف الوطني بوصف الحرية إلا إذا كان منقاداً لقانون الوطن ومعيناً على إجرائه، فانقياده لأصول بلده يستلزم ضمناً ضمان وطنه له التمتع بالحقوق المدنية، والتمزي بالمزايا البلدية، فبهذا المعنى هو وطني وبلدي، يعني أنه معدود عضواً من أعضاء المدنية، فهو لها بمنزلة أحد أعضاء البدن، وهذه أعظم المزايا عند الأمم المتمدنة[٤]». وهذه الحقوق المدنية التي

(٣) المرشد الأمين للبنات والبنين - الطهطاوي - الأعمال الكاملة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٣.

(٤) المرشد الأمين للبنات والبنين - الطهطاوي - الأعمال الكاملة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٣.

تشكل أساس مفهوم المواطنية، والتي تجعل الرابطة الوطنية رابطة تفانٍ وفداء هي الحرية والمساواة والعدل. إن توفر هذه الحقوق التي يرتب التمتع بها واجب المواطن حيال وطنه، هي الأرضية اللازمة لبزوغ المدنية وإحراز التمدن الذي هو غاية الأمم والأفراد. وهذا الربط الجدلي اللماح بين الوطنية والتمدن، إذ تنشأ إرادة التمدن من حب الوطن، وحب الوطن إنما تغذيه الحقوق التي يوفرها التمدن.. أقول إن هذا الربط الجدلي الذي يعد ثورة فكرية في زمانه هو جوهر المجتمع المدني الذي مازلنا وبعدما ينوف عن القرن نحلم به، ولانجده. وللتمدن عند الطهطاوي أصلان أو مستويان متشابكان.... الأصل الأول معنوي وغايته التمدن في الأخلاق والعوائد والآداب وهذا مايتوفر في الدين والشريعة. والأصل الثاني مادي، وقوامه «التقدم في المنافع العمومية، كالزراعة والتجارة والصناعة، ومداره على ممارسة العمل وصناعة اليد، وهو لازم لتقدم العمران»[٥]. ولربما بدا لنا هذا التعريف سطحياً، ولايكاد يمس المشكل الذي كان قد بدأ يعصف بعاصمة الدولة العثمانية. مشكل الدين مع المدنية الغربية. ونحن نعرف الحملات الشرسة التي قادها العلماء، وهم السلطة الإيديولوجية للإقطاع الاستبدادي، ضد كل محاولات التحديث التي كان الواقع التاريخي يفرضها على الأستانة. وتحديث الجيش لم يتم إلا بعد محاولتين مخفقتين، وعزل سلطان، وحمام دم نزفت فيه بقايا الانكشارية قوتها. إلا أننا حين نتعمق تعريف الطهطاوي، نجد أنه رؤية تحديثية مبتكرة وبعيدة الغور. فلم يكن غائباً عنه مادار من صراعات بين المحافظين وكل دعوة إلى التحديث والتجديد، وكان عليه أن يضع جوابه الإجرائي بصدد مسألتين أساسيتين. الأولى ماذا نأخذ من الغرب؟.. والثانية كيف نوفق بين ما نأخذه وبين أصول العقائدية الإسلامية؟.. وعلى الرغم من أن الطهطاوي لم يستنفد طاقته العقلية في التبرير الفقهي، ومحاورة الجمود الفكري، إلا أن كتاباته تحفل بزخم سجالي، إذ يبدو وكأنه يتصور الاعتراضات التي تواجه مشروعه، فيجيب

(٥) مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية ـ الطهطاوي ـ الأعمال الكاملة.

عليها بصورة سلسلة وخمنية متكئاً باستمرار على مخزونه التراثي الوافر. وقد أجاب على المسألة الأولى إجابة مركبة يمكن أن نستخلصها من مجموع آثاره.. فلكي نحرر التمدن الذي نتوخاه ينبغي أن نستعير من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته، ولكن مع ذلك وقبله يجب أن نقتبس النظام السياسي بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم، وسيادة القانون، ومجالس تشريعية، وحرية فردية، وحقوق مدنية.. وإذا قيل إن هذه النظم وضعية، وإنها ثمرة من ثمرات العقل الإنساني لم يستطع الوصول إليها إلا بعد أن تخلص من قيود اللاهوت، فإن الطهطاوي يتجنب الوقوع في فخ المماحكة الفقهية، ويطابق بين روح الشريعة التي تتوخى المصلحة وازدهار المجتمع وبين هذه النظم الزمنية، فاتحاً بذلك باب الاجتهاد الذي أوصدته قرون الانحطاط. فالتمدن كثير الفوائد وعليه مدار جميع العلوم المعاشية والمعادية، وكلما اتسع نطاق تمدن ممالك الدنيا خفت الحروب وامّحى الاستعباد والاسترقاق، وزال الفقر. وإذن فإن المصلحة في التمدن بيّنة، ولايمكن أن يرفضها المسلم العارف، «ومن زوال علم أصول الفقه، وفقه ما اشتمل عليه من الضوابط والقواعد، جزم بأن جميع الاستنباطات العقلية التي وصلت عقول أهالي باقي الأمم المتمدنة إليها، وجعلوها أساساً لوضع قوانين تمدنهم وأحكامهم، قل أن تخرج عن تلك الأصول التي بنيت عليها الفروع الفقهية التي عليها مدار المعاملات. فما يسمى عندنا بعلم أصول الفقه، يسمى ما يشبهه عندهم بالحقوق الطبيعية أو النواميس الفطرية، وهي عبارة عن قواعد عقلية، تحسينا وتقبيحاً يؤسسون عليها أحكامهم المدنية، وما نسميه بفروع الفقه يسمى عندهم بالحقوق أو الأحكام المدنية، وما نسميه بالعدل والإحسان يعبرون عنه بالحرية والتسوية[٦]». وإذن فلا جناح علينا إذا اقتبسنا هذه القوانين والمعارف والنظم، وهو لايحاول كما يفعل الإسلاميون الجدد إجهاض المفاهيم العصرية بحشرها في قوالب لفظية مستقاة من الخطاب الديني بل إنه يدفع الخطاب الديني للتأقلم مع هذه

(٦) المرشد الأمين للبنات والبنين ـ الطهطاوي ـ الأعمال الكاملة.

المفاهيم التي يثبت الواقع المعاصر فعاليتها ونفعها. والسياق هنا هو دفاع مضمر ضد تهمة البدعة، ولكنه ينطوي على إقرار جريء بأنه حتى ولو كان روح الفقه يتضمن ما حازته الأمم الأخرى بالتجربة التاريخية والنظر العقلي، فإن علينا الاعتراف بأن روح الفقه غير فعّالة، وجذوتها خامدة، وإلا كيف نفسر تخلفنا عن ركب الدول المتمدنة، وتخبطنا في ظلام الاستبداد والجهل والخمول. ولهذا فعلينا أن نتعلم غير وجلين، وأن نقتبس غير هيابين، وما نتعلمه ونقتبسه ضروري كي ننجز مدينتينا، وهو قمين في مرحلة لاحقة أن يجدد روح الفقه المعطل، أو يعيد قراءته في ضوء العصر. وإعادة القراءة في ضوء العصر تختلف جذرياً عن قراءة العصر في ضوء الفقه المعطل والجامد. إنها تعطي الأولوية للتاريخ وليس للنص.

هكذا بنى الطهطاوي عمارة نظرية التمدن، والتحديث. وفي هذه العمارة لم ينسَ التفاصيل، لم ينسَ أهمية تحرير المرأة وتعليمها ورفع الحجاب عنها، ولم ينسَ ضرورة تسييس الشعب كي يستطيع أن ينهض، ويشكل مصيره بنفسه، ولذا فهو يطالب أن يدرس التلاميذ إلى جانب العلوم الأخرى مبادئ السياسة «ليعرف المصريون حقوقهم وواجباتهم السياسية والمدنية، بعد أن ظلت ـ البوليتيقا ـ حكراً على دائرة مغلقة من الحكام.. وقد كان هذا هو الوضع السائد في أوروبا نفسها حتى الثورة الفرنسية التي حطمت احتكار الأرستقراطية للتربية السياسية وعممت التربية السياسية على أبناء الشعب كجزء لايتجزأ من عملية نقل السلطة إلى الإدارة الشعبية في كل نظام ديمقراطي. والطهطاوي يعلن أن الاكتفاء بالتربية الدينية لايؤدي إلى مشاركة الشعب في حكم بلاده لسبب خطير، وهو أن قوانين الدولة الحديثة غير نابعة من الشرائع السماوية فالضرائب العامة قد حلت محل الزكاة المعطلة والخدمة العسكرية الإجبارية وحروب الدولة الحديثة قد تجاوز أغراض الجهاد الديني بالمعنى المحدد. وبالتالي فإن من حق كل مواطن ومن واجبه أن يعرف في أي وجه تتصرف الدولة في

ماله وفي شخصه سواء بإلزامه بالمشاركة في الضرائب العامة أو بالمشاركة في الخدمة الإلزامية، وإخفاء هذه الحقوق والواجبات من المواطنين يتضمن قيام حالة من الاغتصاب تمارسها السلطة مع الشعب وتتنافى مع فكرة قيام المجتمع المدني، وبالتالي فهو يغض من شرعية السلطة»(٧)، وإذا كانت الثقافة لازمة لعامة الناس فهي للعلماء ألزم. من الآن فصاعداً ينبغي أن يتغير الزاد المعرفي لطبقة العلماء، فالعلوم الدينية لم تعد كافية، ولابد أن يتوفر الأزهريون على دراسة العلوم العصرية لكي يفوزوا بالكمال، وينتظموا في سلك الأقدمين من فحول الرجال.

ماكان عمل الطهطاوي شذرات متفرقة، ينثرها عفو الخاطر، وماكان مقولات انتقائية قطفها من هنا وهناك ثم حاول تنسيقها في أضمومة فكرية ملفقة، بل كان مشروعاً متكاملاً للتمدن يشمل السياسة والاجتماع والاقتصاد والثقافة، ولهذا استحق أن يسميه لويس عوض «المفكر العملاق الذي وضع أساس الفكر المصري الحديث والثقافة المصرية الحديثة»(٨) وأن يعتبره «أبو الديمقراطية المصرية» وهو يصف مشروع الطهطاوي كما تبدى في اثنين من كتبه الأساسية بعبارات تكشف بعده السياسي وتكامل بنيانه. وإذا كان تخليص الإبريز في أساسه كتاباً عن الحضارة الفرنسية بقلم مفكر كان يعتقد أن بعث مصر لا طريق إليه إلا الأخذ بأهم مقومات الحضارة الثورية الأوروبية في زمنه، فإن مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب المصرية، في أساسه محاولة مصرية لبناء المجتمع المصري على أسس الديمقراطية البورجوازية التي كان رفاعة الطهطاي يؤمن بها مع جنوح شديد إلي اليسار الليبرالي أو إلى اليمين البروليتاري أي إلى الراديكالية.. ومناهج الألباب يعد تقدماً من بعض الوجوه على تخليص الإبريز من حيث أنه تصدى لمشكلة تصفية الإقطاع اقتصادياً بينما اقتصر تخليص الإبريز على

(٧) تاريخ الفكر المصري الحديث ـ د. لويس عوض ـ كتاب الهلال ١٩٦٦.

(٨) تاريخ الفكر المصري الحديث ـ د. لويس عوض ـ كتاب الهلال ١٩٦٦.

مناجزة الإقطاع كنظام سياسي أولاً وقبل كل شيء[٩]. وفي كتاب «المرشد الأمين للبنات والبنين» يضع أول منهاج تربوي وتعليمي لن يضاهيه في الشمول والأهمية إلا كتاب طه حسين الذي سيصدر بعد نصف قرن تحت عنوان «مستقبل الثقافة في مصر». وهو لايقتصر على توجيه المناهج الدراسية، بل إنه يوسع أفق المعرفة بعامة، ويتوخى تعميمها على كافة شرائح وطبقات المجتمع من العلماء إلى الصبيان الصغار مروراً بالنساء والفتيات والموظفين والمشتغلين في الزراعة والصناعة والتجارة.. وكان يؤمن أن تعميم المعارف والعلوم هو الذي يهيء مناخ التمدن المنشود وتبدل أحوال السلطة والعلاقات الاجتماعية في مصر والمشرق العربي.

لقد واجه الطهطاوي مشكلة مشخصة هي تخلف الواقع ونقص أسباب التمدن فيه، فلم يحاول أن يتملص من المشكلة أو أن يغيبها في مماحكات ذهنية، وبراعات ثقافية، وإنما واجهها بجرأة، وأعمل فكره ونظره فيها، موظفاً في ذلك كل أدواته المعرفية القديمة والحديثة، وبذلك استطاع أن يضع لنا تصوراً متكاملاً عن شروط تجاوز التخلف وتحديث المجتمع، وأن يترك لنا بحياته وعمله وريادته في الصحافة والترجمة والتربية، وآثاره الفكرية، أمثولة عن أهمية ارتباط الفكر بالواقع، و«ثورية» المثقف الذي يبدأ من المشاكل الملموسة لواقعة في ممارسته الثقافية، بدلاً من أن يموّه المشكلات الملموسة، ويحيلها إلى إشكاليات ثقافية زائفة. ولقد لامس الطهطاوي في آثاره الكثير من القضايا ذات الطابع الثقافي البحت، كاللغة، وتجديد الأدب، وأهمية الإبداع. ففي التخليص أبدى إعجابه باللغة الفرنسية لأنها سهلة ومطواعة للتعبير عن الأفكار الجديدة، وكان يضمر وعياً بضرورة إصلاح اللغة وتجديد حيويتها، ولاحظ بالإعجاب نفسه أن الأجنبي حريص على أن يأتي في كل فن يحترفه إضافة جديدة أو إبداعاً جديداً يتجاوز ما حققه أسلافه والسابقون عليه.. وكان ذلك يضمر وعياً

(٩) تاريخ الفكر المصري الحديث - د. لويس عوض - كتاب الهلال ١٩٦٦.

بضرورة التقدم من جهة، وبأن الأدب لاينتعش بالتقليد، والنسج على منوال الأقدمين، وإنما بإبداع كتابه جديدة تنطوي على الإضافة والتجاوز.. لكنه كان يدرك في ذلك كله، أن هذه المشكلات لاتواجه مفردة، وأن الإجابات الصائبة عليها لاتنبثق إلا من الممارسة، وفي سياق نهضوي شامل يطال كل مستويات الحياة في مجتمعه.

وتبقى محيِّرة تلك الطمأنينة التي تضفي على مؤلفاته الأساسية الانسجام والوضوح والثقة، فنحن لانقع في هذه المؤلفات على مايشي بأزمة أو تمزق في الوعي، كما نجد تلك المراوغات التي يمليها الخوف من خصم متربص، والتي ستحفل بها الكتابات العربية في وقت لاحق. وهو يجوس بين الأزمان الثلاثة لاليتوقف بينها، وإنما ليسوقها جميعاً إلى المستقبل. فالماضي لايمتلكه، ولايثقل خطوه، بل ينصاع إليه، ويمده بالتأكيدات الضرورية كي يوصِّف الحاضر، وينطلق نحو الغد الآتي. فكيف استطاع الطهطاوي أن يفوز بهذه الحرية، وأن يكامل مشروعه باطمئنان وبعيداً عن الزوابع التي سيملأ دويها ونقعها العقود التالية؟...

يمكن أن نجد تفسير تلك الطمأنينة بالعوامل والظروف التالية:

١ ـ إيمان الطهطاوي بجدية ومستقبل المشروع التحديثي الذي بدأه محمد علي. وهو لم يخف إعجابه به. وكانت تغمره الثقة بأن هذا المستبد المستنير، صاحب القريحة العظمى، قد فتح باب التقدم على مصراعيه، وأن التحديثات التي أجراها تشكل قاعدة مكينة للتحديث التام الذي صار بعدئذ مرهوناً بالمثابرة والزمن. ويبدو أن محنة نفيه إلى السودان بعد وفاة محمد علي، لم تغيِّر قناعته، ولم تمسّ ينبوع التفاؤل التاريخي في أعماقه.

٢ ـ لم يكن بوسع السلفيين من علماء وأزهريين أن ينظموا مقاومة فعالة، أو مماحكة متشددة ضد الأفكار الجديدة التي كان الطهطاوي ينشرها. أولاً لأن محمد علي كان قد وجه لهم ضربة قاسية في بداية عهده، إذ استولى على أوقافهم، وهمش مكانتهم، وثانياً لأن فكرة التقدم كانت قد فرضت نفسها كمناخ عام منذ عشرينات القرن.. وبعد الانتكاسة التي مثلها الخديوي

عباس وعادت ففرضت نفسها بتأكيد أشد، وبتطرف بلغ حد رفع شعار «التأورب» في زمن الخديوي إسماعيل.

٣ ـ «عاش الطهطاوي وعمل في فترة انتقالية سعيدة من التاريخ» فلم تكن أوروبا قد بدأت عدوانها الاستعماري على الوطن العربي، ولم يكن خطرها السياسي ماثلاً وملحاً، «ففرنسا وأوروبا لاتسعيان في نظره وراء القوة السياسية والتوسع، بل وراء العلم والتقدم المادي. كان عهده عهد اختراعات عظيمة فكتب عنها بإعجاب.. قناة السويس قناة بنما والخط الحديد القاري في أمريكا. كان يعتقد هذه المبتكرات إنما تسجل بدء تطور سيستمر ويؤدي في آخر الأمر إلى التقاء الشعوب ببعض وإلى العيش معاً بسلام[١٠]».

تلك هي الظروف والأسباب التي تفسر في رأينا طمأنينة الطهطاوي، والتي جعلته يفوز بالحرية، ويتجنب تمزق الوعي الذي سيكون في مرحلة لاحقة سمة الوضع الثقافي العربي.

ولم يكن الطهطاوي، مع الإقرار بأنه قدَّم لنا أكمل مشروع نهضوي قبل الحقبة الاستعمارية، نبتة برية. بل كان هناك إلى جواره ومعه مفكرون في المشرق والمغرب، هم أيضاً مسّتهم شعلة النهضة، وضرورة التقدم. فحاولوا وكل من موقعه وموطنه أن يصوغ رؤيته للانبعاث، وتخطي الجمود الذي تستنقع فيه الأمة. كان هناك المعلم بطرس البستاني الذي علا صوته الداعي إلى الوحدة الوطنية في «نفير سوريا»، وكان جيل من البستانيين بعده.. وكان النقاش قد أسس المسرح العربي، ووالى عمله أخوه ثم ابن أخيه، وكان هناك اليازجي والشدياق، والجزائري، وكان السياسي خير الدين التونسي قد استخلص من الممارسة، وتجربته السياسية المضطربة رؤيته النهضوية، وضمنها كتابه «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» الذي ظهرت طبعته الأولى عام ١٨٦٧. وبما أن هذه المقدمة لاترمي إلى تقديم لوحة وثائقية عن رجالات

(١٠) الفكر العربي في عصر النهضة ـ ألبرت حوراني ـ دار النهار ـ بيروت.

النهضة العربية الأولى وإنجازاتهم، وإنما الإشارة إلى بعض الاتجاهات الأساسية، فإني سأتجاوز كل من ذكرتهم على أهمية وغنى ما أنجزوه، لاتوقف عند كتاب خير الدين التونسي، لأنه يضع أطروحات الطهطاوي[١١] في صيغة عملية، كاشفاً في الوقت ذاته، ومبكراً عن خطر النظرة التلفيقية، التي تفصل بين أوروبا العقل والعلم والصناعة، وبين أوروبا البضائع والسلع، فترفض الأولى في الوقت الذي تتهافت فيه على الثانية.

يحدد خير الدين التونسي غرضه من تأليف كتابه، بلهجة تقريرية ومباشرة تذكر بلغة التقارير السياسية أو البرامج الحزبية. إنه يتوخى من كتابه غرضين:

«أحدهما: إغراء ذوي الغيرة والحزم من رجال السياسة والعلم بالتماس مايمكنهم من الوسائل الموصلة إلى حسن حال الأمة الإسلامية، وتنمية أسباب تمدنها بمثل توسيع دوائر العلوم والعرفان، وتمهيد طرق الثروة من الزراعة والتجارة وترويج سائر الصناعات، ونفي أسباب البطالة، وأساس جميع ذلك حسن الإمارة المتولد منه الأمن، المتولد منه الأمل، المتولد منه إتقان العمل المشاهد في الممالك الأوروبية بالعيان وليس بعده بيان.

ثانيهما: تحذير ذوي الغفلات من عوام المسلمين عن تماديهم في الإعراض عما يُحمد من سيرة الغير، الموافقة لشرعنا، بمجرد ما انتقش في عقولهم من أن جميع ما عليه من السير والتراتيب ينبغي أن يُهجر، وتآليفهم في ذلك يجب أن تنبذ ولاتذكر، حتى أنهم يشددون الإنكار على من يستحسن شيئاً منها (...) على أنا إذا تأملنا في حالة هؤلاء المتنكرين لما يستحسن من أعمال الافرنج، نجدهم يمتنعون عن مجاراتهم فيما ينفع من التنظيمات ونتائجها، ولايمتنعون منها فيما يضرهم. وذلك أنا نراهم يتنافسون في الملابس وأثاث المساكن ونحوها من الضروريات وكذا الأسلحة وسائر اللوازم الحربية، والحال أن جميع ذلك من أعماء الافرنج. ولايخفى ما يلحق الأمة بذلك من الشين

(١١) لقد اطلع الطهطاوي على كتاب خير الدين وهو يشير في كتابه المرشد الأمين.

والخلل في العمران وفي السياسة.

أما الشين فبالاحتياج للغير في غالب الضروريات الدالّ على تأخر الأمة في المعارف. وأما خلل العمران، فبعد انتفاع صناع البلاد باصطناع نتائجها ـ أي محاصيلها وناتجاتها ـ الذي هو أصل مهم من أصول المكاسب، ومصداق ذلك مانشاهده من أصحاب الغنم منا، ومستولد الحرير وزراع القطن مثلاً يقتحم تعب ذلك سنة كاملة، ويبيع ما ينتجه عمله للافرنجي بثمن يسير، ثم يشتريه منه بعد اصطناعه في مدة يسيرة بأضعاف ماباعه به. وبالجملة، فليس لنا الآن من نتائج أرضنا إلا قيمة مواردها المجردة، دون التطويرات العملية التي هي منشأ الرغبات منا ومن غيرنا، ثم إذا نظرنا إلى مجموع مايخرج من المملكة وقايسناه بما يدخلها، فإن وجدناهما متقاربين خف الضرر، وأما إذا زادت قيمة الداخل على قيمة الخارج فحينئذ يُتوقع الخراب لامحالة.

وأما الخلل السياسي فإن احتياج المملكة لغيرها مانع لاستقلالها وموهن لقوتها. ولاسيما إذا كان متعلق الاحتياج بالضروريات الحربية، التي لو تيسر شراؤها زمن الصلح، لايتيسر ذلك وقت الحرب ولو بأضعاف القيمة. ولاسبب لما ذكرناه إلا تقدم الافرنج في المعارف الناتجة عن التنظيمات المؤسسة على العدل والحرية، فكيف يسوّغ للعاقل حرمان نفسه مما هو مستحسن في ذاته ويستسهل الامتناع عما به قوام نفعه، بمجرد أوهام خيالية واحتياط في غير محله[١٢]».

اقتبست هذه المقاطع الطويلة لأنها تشكل بياناً خطيراً ومثقلاً بالدلالات. ومن الواضح أن خير الدين يستل كلماته من مرارة التجربة، ويشحذ ذهنه لمواجهة أعداء سافرين لامضمرين، هم بالضبط تلك القوى التي كانت متربصة في الأستانة وفي المساجد وقصور الإقطاع كي تحبط أي عملية تحديثية. ومن هنا يبرز الطابع السجالي في كتابه، حيث تتألق الأفكار في سياق من النقد والمحاجة. واللهجة التقريرية والحازمة التي يصوغ بها خير الدين غرضيه

(١٢) أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك ـ خير الدين التونسي ـ تحقيق د. معن زيادة ـ دار الطليعة بيروت ١٩٧٨.

الأساسيين الحض على التمدن والتماس وسائله من أوروبا، ثم تحذير القوم من مغبة تجاهل نظم وعلوم أوروبا إنما تنبئ عن رجل عملي، يصوغ أفكاره عبر تحرّي الواقع الفعلي وممارسة تغييره. وإذا كانت الفكرتان الأساسيتان لاتخرجان عما اقترحه الطهطاوي إلا في اللهجة المكثفة والسجالية، فإن المحاججة الأخيرة تنطوي على مفهوم جديد يثير واحدة من أهم إشكاليات النهضة العربية حتى يومنا هذا، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر كانت قد بدأت تبرز آلية التبعية بشكل واضح. والمفارق في الأمر هو أن آلية إنجاز التبعية هي بالضبط الجهاز الدفاعي للقوى السلفية والطبقات الطفيلية والتابعة. فهذه القوى والطبقات تقسم الغرب إلى مستويين، في المستوى الأول ثمة العقلانية والأفكار والنظم وهذا المستوى ملغوم وخطير لايجوز أن نقتبس منه لئلا نفقد هويتنا وديننا. أما المستوى الثاني فهو البضائع والمصنوعات.. وهذا المستوى مأمون ولاخوف علينا إن تهافتنا على استيراده، وعصرنة حياتنا الخارجية به. أليست تلك آلية التبعية في جذورها العميقة. ثم ألا يبدو أمراً بالغ المغزى أن يكون دفاعنا عن الدين والهوية هو بالضبط الآلية الفعالة لتأكيد تبعيتنا للغرب، وتأييد هذه التبعية. هذه الملاحظة الثاقبة التي يقدمها لنا خير الدين في ستينات القرن الماضي بصورة عادية، والتي تفضح المآل الذي تنتهي إليه دعاوى نبذ الفكر الغربي، وتنظيماته الاجتماعية والاقتصادية، والاكتفاء بوارداته السلعية ومنافعه الاستهلاكية، مازالت راهنة حتى اليوم.. بل إنها اتخذت في هذه الأيام بعداً عبودياً شديد التركيب، والالتواء... وقد كانت باستمرار وطوال العقود التي مرت منذ صدور أقوم المسالك موضوعاً رئيسياً في سجالات النهضة.

ويكفي هنا أن نسجّل أن الرؤية النهضوية الأولى بما لمسناه عند الطهطاوي وخير الدين كانت مشروعاً متسقاً، نشأ من ارتباط الفكر بالواقع، ووضع اللبنات الراسخة لبناء نهضة حقيقية تحدّث المجتمع وتضمن استقلاله، وقد أتاح الظرف وصفاء البصيرة أيضاً تجنب الانزلاق إلى سجن التاريخ في ثنائيات محبطة تخص العلاقة بالغرب وبالعصر. لقد فهم أولئك النهضويون أن الغرب

ليس بضائع، وإنما هو أفكار ونظم سياسية هي التي توفر تربة التقدم على المستويات كافة. كما أدركوا أن هذه الأفكار والنظم لاتتعارض مع الهوية، ولكنها تتعارض مع مصالح النخب الحاكمة والطبقة المتسلطة التي تريد أن تحافظ على وضعها ومكاسبها، وأن تلتحق كتابع للغرب تحت إيديولوجية من الفصاحة والأصالة، وسلامة العقيدة. وإضافة إلى ذلك كانوا يعرفون أننا حتى لو أردنا الإفادة من بعض العلوم والمعارف العملية، فإن ذلك غير ممكن إلا إذا سادت القيم العقلانية، وروح المبادرة، والعلمانية، أي إلا إذا أصبح المجتمع مدنياً يوفِّر العقل الإنساني، ويوفر لمواطنيه الحرية والعدالة والمساواة.

- ٢ -

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أصبحت البلاد العربية «مصر، السودان، تونس، سورية، لبنان، فلسطين، العراق، وقبلها بنصف قرن الجزائر»، موضوعاً من الموضوعات التي تتجلى فيها صيرورة الغرب الإمبريالي، إذ أصبحت هذه البلدان ومعها المغرب وليبيا مستعمرات للدول الأوروبية «بريطانيا ـ فرنسا ـ إيطاليا» وقد صرنا موضوعاً لصيرورة تاريخية أخرى في المفصل الزمني الذي كنا نحاول فيه لمَّ شعثنا، ونفض غبار الركود الطويل، كي نصبح «الذات التاريخية الفاعلة»، لا الموضوع السلبي الذي يشكل حقل فعالية لصيرورة أخرى عدوانية ونهمة. وفي الحديث عن مفكري النهضة الذين تتابعوا منذ سبعينات القرن الماضي وحتى أربعينات أو خمسينات هذا القرن، غالباً مايُذكر هذا العامل، ثم يُهمل بعدئذ في سياق البحث. فإما تعرض اتجاهاتهم وكأنها متحف للحيوانات الزجاجية، توصف، وتنضد وفق تسلسل تاريخي. وإما توضع تحت مجهر تقنية المعرفة، فيزدري الباحث الدلالة الإيديولوجية والتاريخية وينصرف إلى دراسة الخطاب كبنية دودية تتوالد بذاتها ولذاتها وفي جميع الحالات، نميل إلى إلقاء تبعة كل إخفاقات الحاضر على نقص راديكاليتهم، أو على هشاشة زادهم المعرفي، أو على تغرّبهم، أو على

خيانتهم الطبقية، وفي النهاية نعود فنطرح إشكاليتهم الأولى بصياغة جديدة لايكاد برقعها المستعار من المناهج الفكرية المستجدة يخفي قدمها وعقمها أيضاً، ولانتوي هنا أن نقدم مرافعة عن هؤلاء المفكرين، ولكن ألم يصبح ملحاً، قبل الإدانة أو التبجيل، العمل على تلمس سيرورة فكرية قابلة للمراكمة بدلاً من التأكيد على الانقطاعات والعقم والبدء الجديد!

إن الاستعمار الذي مزق الأنسجة الاجتماعية والاقتصادية في هذه البلاد، مزق في الوقت نفسه وعي المفكر النهضوي، وأجبره على الازدواج. ولقد تضاعف هذا الازدواج مع نهوض السلفيين الذي سوّغه ودعا إليه مجيء العدو الذي لم تجف ذكرياته الدامية في التاريخ. هذا الآخر، الغاصب المحارب، المسيحي، عاد ليصفي حسابات تاريخية قديمة، ألم يقل اللنبي وهو يعبر الجسر الذي سمّي باسمه فوق نهر الأردن: «الآن انتهت الحروب الصليبية» وإذن فإن اللحظة هي لحظة السلفي كي ينهض ممتشقاً سلاحه وإيمانه لا ليواجه المستعمر مباشرة، بل ليواجه هؤلاء الذين أفسدوا على الأمة دينها، ومهدوا للغزو عبر استعارة أفكار وعادات وأنماط هذا الغازي، ويبدو أن هذه التمزقات لم توفر إلا الأغبياء وأصحاب الضمائر الرديئة. لقد خلخلت كيان المسلم الإصلاحي أو المتنور، واتخذت لديه شكل محنة في الإيمان. يقول الشيخ عبد القادر المغربي، في كتابه «البينات»: «إذا كنا قوماً مسلمين في جميع معنى كلمة الإسلام بحيث لو قام عمر بن الخطاب من مرقده وساح فينا على ناقته من سور الصين إلى شطوط الاتلانتيك لما شكّ في أننا مسلمون. إذا كنا كذلك فلماذا لم يصدقنا الله وعوده التي يستحيل أن يقع فيها خلف. والتي تكررت في جملة آيات. وعلى لسان نبيه صلى الله وسلم عليه مرات عدة. ومن ذلك قوله تعالى «وعد الله الذين آمنوا وعملوا الصالحات ليستخلفنهم في الأرض» الآية، فهل يصدق علينا أننا آمنا وعملنا الصالحات؟ إذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يستخلفنا في الأرض بل أقام علينا من غير بني ملتنا خلائف؟ ولماذا كنا مستعبدين في كل أرض. ومنهزمين أمام

عدونا في كل أرض؟.. وإذا كنا نزعم أننا مسلمون، ومن عباد الله الصالحين، فلماذا لم يورثنا الأرض، وإنما انتزعها من أيدينا وأورثها آخرين»[١٣]، ولاشك أن الشيخ عبد القادر كان يرى نفسه مسلماً مؤمناً، وصيحة اليأس هذه، لاتعبر عن الحيرة فقط وإنما عن وسوسة الشكوك.

وإذن، فمع المرحلة الاستعمارية بدأ تمزق مزدوج في الوعي لدى المثقفين العلمانيين والإسلاميين على حد سواء. كان على المثقف العلماني أن يحلّ التعارض بين اقتناعه بأن عقلانية وعلمانية وحداثة أوروبا هي الطريق المضمونة للتقدم، وبين هذه العدوانية الفظة التي يمثلها الاحتلال، والتي تنظم عملية التقدم لكي تحقق لها أكبر فائض للنهب. كان المثقف العلماني يرى نفسه بإزاء غريين لايعرف كيف يطابق بينهما، أو كيف يفسّر بكيفية فعّالة العلاقة بين فكر التقدم، وتمظهره الراهن كاستعمار بقمعه، ويمنعه من التقدم. وهنا تستيقظ التوجسات والشكوك. إن فكرة التقدم ليست خيراً بذاتها، وهي تحتاج إلى وقود بشرية، وهو نفسه قد صار بعض هذا الوقود. وبالمقابل فإن الإسلامي المستنير، ماعاد يطمئن إلى المقولة المهدئة التي اعتاد أن يستنيم إليها: «ماتراه اليوم في المسلمين من التقهقر ليس من حقيقة دين الإسلام، بل من جهل المسلمين»[١٤]. ولكن ماذا يعني الجهل؟ هل هو الجهل بالدين؟ «أم الجهل بالدين والدنيا؟ كتابات الأفغاني كلها تشير إلى الثانية. ولكن في هذه الحالة يصحو السؤال المربك. كيف نستدرك هذا الجهل؟.. ويبدو أن هذا الاستدراك متعذر إن تجاهلنا التقدم العلمي والمعرفي الذي أحرزته اوروبا. ولكن ألا يحوّم الخطر فوق الدين إن نحن مددنا عقولنا إلى دنيا العدو. إلى علمه ومعارفه. وهكذا تتواصل الأسئلة المثقلة بالمخاوف والشكوك...

وإضافة إلى كل ذلك كان ثمة المكر. فالغرب هو الذي يساجل، وبالتالي فهو الذي يحدد موضوع السجال، مستواه التاريخي الذي يكون في الغالب

(١٣) البينات ـ عبد القادر المغربي ـ القاهرة ١٣٤٤.

(١٤) خاطرات جمال الدين الأفغاني ـ محمد المخزومي ـ بيروت ١٩٣١.

غير مطابق للتاريخ الراهن، ساجلنا بالإسلام والمسيحية، في تاريخ لم تعد المسيحية تمثل أي وزن في نشاطه العقلي، وقراراته السياسية، ثم ساجلنا في الأجناس، والمناخ، وكان حريصاً باستمرار على التزوّق بفلاسفة أنواره، وفكر التنوير الكوني في الوقت الذي كان قد تنكر لهذا الفكر ولهؤلاء الفلاسفة منذ امتطى نابليون صهوة جواده[١٥].

وينبغي ألا ننسى أن أصحاب الضمائر الرديئة، كانوا قد نهضوا بعد كمون. ومنذ تقهقر المتأورب إسماعيل، وإغراق مصر بالديون، ومع الاختلاجة الأخيرة التي مثلتها قبضة السلطان عبد الحميد، عاد السلفيون ليصفوا الحسابات، ويملأوا الأرض فصاحة وضوضاء.. وكان هؤلاء يمثلون نوعاً آخر من المكر. إنه مكر التاريخ. وقد غذت لعناتهم السجال الذي كان محتدماً، وزاد بهم احتداماً.

عبر هذا الموشور الذي يضاعف التمزقات ينبغي أن ننظر إلى ذلك الجهد الفكري الذي غطى ما يزيد عن النصف قرن، والذي شكل القاعدة الصلبة للفكر العربي المعاصر. ولعل أهم مايميز هذا الجهد هو حيويته وشموله أيضاً. لم يكن أي منهم يواجه مشكلات مجتمعه كقضايا نظرية يتم بحثها فوق الواقع وبعيداً عنه. بل كانوا متورطين بواقعهم، ولدى كل منهم ومن موقعه حساسية مرهفة تجعله يغوص في السياسة وهو يكتب عن الشعر، ويغوص في الإلحاد والكفر وهو يتحدث عن الطربوش والقبعة.

لم تلتئم التمزقات، ولكن في النهاية، ومع احتفاظ كل مثقف بشكوكه الخاصة، تبلور السجال أو انصب معظمه على قضية القديم والجديد. وبما أن القديم يمتد لغوياً إلى الله، وبما أن الجديد هو مرادف للبدعة، فإن النقاش كان يحدّ ويقمع ليصبح مواجهة بين الكفر والإيمان. ولكن في هذه المساجلة الضارية كان «الإيمان» يختلس النظر إلى معارف العلمانيين والفلسفة العقلية، وكان «الكفر» يرفع

(١٥) مراجع الإيديولوجية العربية المعاصرة ـ عبد الله العروي.

الغطاء عن المخبّأ من التاريخ الإسلامي والعربي. ويمكن للمرء أن يتابع هذا النقاش الحاد في الكتاب الهام الذي أعده وقدم له الصديق محمد كامل الخطيب «القديم والجديد» هذا الكتاب بانوراما لحركة الفكر النهضوي في سجالها بين القديم والجديد، لكنه في الوقت ذاته مداخلة صريحة في الراهن.. يقول الخطيب: «هل انتهى عصر النهضة العربي حقاً؟ وهل أصبح هذا العصر جثة ميتة كما يعامله السلفيون، بل وبعض التقدميين العرب عندما يتسلل جمعهم ويلتف إلى ماقبل هذا العصر، أو عندما يبحثون عن أسس أفكارهم وتقدميتهم أو أصوليتهم في ثورة الزنج وآراء ابن رشد والقرامطة وخلافة عصر الراشدين أو عمر بن عبد العزيز بل وفي الفرق الباطنية والصوفية لدى بعضهم أم أن إسهامات وإشكالات وقضايا عصر النهضة، أفكار وقضايا الطهطاوي وخير الدين والأفغاني ومحمد عبده وفرح أنطون وطه حسين وساطع الحصري وسليم خياطة ماتزال راهنة، بل ومقاتلة حقيقية للسلفية وأفكار العصور الوسطى»(١٦).. وأنا أعتقد، أنه بالرغم من كل المعوقات التي ذكرتها، والتي لم يتم التأكيد عليها في الدراسات التي تناولت هذه الفترة، فإن السجال الفكري الذي غذاه محمد عبده وفرح أنطون وشبلي الشميل وزيدان وطه حسين وهيكل وعلي عبد الرازق والمازني ورئيف خوري، وأذكر هؤلاء لاعلى سبيل الحصر، هو في تاريخنا الفكري الأكثر جرأة، والأشد تنوعاً، والأغنى حيوية، كان سجالاً ذا طابع مصيري، فمعظم الذين اشتركوا فيه كانوا يدركون أزمة الواقع، وكانت لديهم الحماسة «الرسولية» لتجاوز هذه الأزمة، واكتشاف الصورة الوطنية أو القومية التي تلأم الجروح، وتفضي إلى المستقبل. ويمكننا الآن أن نلومهم بخفة لأنهم لم يواجهوا مشكلة السلطة، أو لم يستطيعوا أن يمنعوا التاريخ من العثار لكن هل كانت التحيزات العنيفة، وهشاشة المجتمع المدني الذي يتشكل تحت وطأة سلطة مزدوجة وأحياناً ثلاثية، والمسار المراوغ الذي اتخذه التبنيُن الطبقي التابع، هل كان هذا كله يسمح بأن يجيبوا على كل المهام التي يطالب بها حفيد متطلب ومهزوم!

(١٦) القديم والجديد ـ إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٩.

صحيح ثمة وقت ضائع، وثمة تكرار، وثمة إنشاء. ولكن ألم يكن هناك أيضاً بزوغ الفكر التاريخي مع طه حسين، ألم تكن هناك أعنف محاولة لتحرير العقل من المقدس. «ماعاد الإنجاز يقاس بالانسجام مع مفاهيم غيبية بل مع عمل يتجه صوب أهداف موضوعية عقلانياً. وفي إيجاز فإن السلوك بدأ يقاس في ضوء قيم جديدة. واقترح فرح أنطون هذا التصور الثوري، فالإنسانية إذاً هي خالدة وحدها دون سواها، مستبدلاً بفكرة الألوهية فكرة البشرية كما فعل كونت»[17]. ألم يقدم معظم هؤلاء الكتاب أمثولة للمثقف المسؤول وصاحب الدور التاريخي في تغيير مجتمعه! وأنا أعرف أن الكلام عليهم وبصيغة الجمع، يكرر خطأ العديد من الدراسات التي تناولت هذه الحقبة، وحملتها خيبات الحاضر، فهم لم يكونوا تنظيماً ولا «اتحاداً للكتاب»، وليس بينهم من الاتفاق إلا هذه الشعلة الداخلية التي تحاول تجاوز التمزقات، وتتلمس الإجابات على التحديات المفروضة عليهم من الخارج وفي الداخل، وفي أعماق كل منهم. إن دراسة تدعي الرصانة لايمكن أن تذكر محمد عبده وعبد الله النديم وفرح أنطون وشبلي الشميل ورشيد رضا وطه حسين في سياق واحد حتى ولو كان زمنياً.. إلا أن ماتتوخاه هذه الكلمة العاجلة هو الإشارة إلى مناخ، وإلى حيوية فكرية انبثقت من همٍّ واحد هو كيف نحدِّث مجتمعنا؟ وقد دار سجال غني، وصاخب، وقُدِّمت إجابات متباينة، وأعيد إمتحان الإجابات، وكان الفكر يتقدم مواكباً للحياة. وأن ميزتهم، هي بالضبط مايأخذه عليهم تقنيّ المعرفة، وأعني التوظيف الإيديولوجي للكتابة. لأن تاريخنا الفكري كان متشابكاً ومنذ البداية مع تاريخنا السياسي والاجتماعي. ولم يكن أي منهم معنياً بإنتاج معرفي مخبري يغذي نفسه بنفسه بعيداً عن ضوضاء الوقائع وكثافتها. كانوا ينظرون إلى الكتابة على أنها دور، وانخراط مباشر في التاريخ الحي. ومن هناك يمكن أن نفهم حماسة الصديق فيصل دراج لمثقف عضوي مثل عبد الله النديم[18]. ولنتذكر أن الأحزاب

(١٧) المثقفون العرب والغرب ـ هشام شرابي ـ دار النهار ـ بيروت ١٩٧٠.

(١٨) انظر مقال فيصل دراج في نفس العدد.

السياسية التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ المنطقة وحتى يومنا هذا، إنما نشأت في مناخ ذلك السجال، ولكنها للأسف بسّطته، وحولت محتواه الفكري العميق إلى مقولات شعبوية ضحلة ستغدو في مرحلة لاحقة هي البديل التعاويذي عن ذلك السجال. وحين سترفع الدولة الوطنية علمها وتعزف نشيدها وتستعرض دباباتها سيطوى السجلّ والسجال ويكتب عليه للحفظ، أو للتاريخ. وماحاجتنا بعد الاستقلال والثورات واقتحام العصر للإصغاء إلى مفكرين يتحاورون حول شروط التقدم، وكيفية تجديد المجتمع، وتحديث التفكير والتعليم وشتى مستويات الحياة!

ومع هذا ألا يتساءل الكثيرون لماذا أخفق هذا الرعيل في إنجاز النهضة، ولماذا لم يقدم لنا إجابة نظرية متكاملة على الأسئلة الإشكالية التي واجهوها؟ ولكن هل ينبغي حقاً أن نفتش عن جواب هذا السؤال في الحقل الثقافي فقط! ألا يقتضي الأمر استقصاء عميقاً عن الصيرورة السياسية والاجتماعية منذ أواخر القرن الماضي وحتى أواسط هذا القرن. أما كان على الباحثين والأحزاب أن يدرسوا هذه الصيرورة بجدلها الداخلي حيث تتشابك المستويات السياسية والطبقية والثقافية، وبجدلها مع صيرورة أخرى فرضها التاريخ علينا، وأعني الصيرورة الغربية في المحل الأول والعالمية في المحل الثاني. وإذا لنا نأخذ على مفكري هذه الحقبة أنهم لم يستطيعوا إلا في حالات نادرة أن يميّزوا أنهم بإزاء صيرورتين تجد لهما علاقة معقدة من الصراع والتقاطع والنفي، فإن هذا المأخذ ينطبق وبصورة أفدح على الأحزاب والقوى السياسية التي نشأت ونشطت في هذه الفترة!

صحيح لم يترك لنا هؤلاء المفكرون أجوبة تامة وفعالة على الأسئلة التي تثقل تاريخنا. كيف نعرف أنفسنا؟ كيف نحدد علاقتنا بالغرب المتعدد؟ كيف ننجز التقدم والتحديث اللازمين لكي نستقل ونزدهر، ونسهم في الجهد الإنساني لبناء الحضارة والمستقبل؟ والفشل في صياغة «أجوبة تامة وفعالة» لايُرد إلى نقص معرفي، أو إلى شحوب في الذكاء، أو إلى خطأ في

المقاربة، وإنما يجد تفسيره في حقيقة بسيطة هي أن أجوبة هذه الأسئلة لاتكمن في الحقل الثقافي وحده. بل إن جذورها الفعلية تمتد في تربة السلطة والنظام الاجتماعي، والتشكيلة الاقتصادية.. وأي مواجهة لهذه الأسئلة بدون نظرة تركيبية تجمع كل هذه الحقول في جدليتها الخاصة، لن تفضي إلا إلى تحسين صياغة الإشكالية، وحل الإشكالية بالإشكالية. أي إخفاء الواقع، وتجريد قضايانا المصيرية إلى قضية ثقافية، لاتحلّ إلا على المستوى الثقافي، ومن الغريب أن تعتبر هذه الرؤية نفسها متقدمة على رؤى طه حسين، وسلامة موسى، وسليم خياطة وهيكل وسواهم. إن الدكتور محمد عابد الجابري يكاد يتباهى وهو يعلن أن إشكالية التراث والمعاصرة هي إشكالية نظرية، ولابد من التفكير بها بعيداً عن البعيد الإيديولوجي أو السياسي. أي بعيداً عن صراع الطبقات، والمشكلة القومية (النزوع إلى الوحدة) «بوصفها إشكالية فكرية، خاصة بالنخبة المثقفة أساساً، وتعم أقطار العالم الثالث. ولكن هناك داخل هذا الإطار العام، وضعيات تطبعها خصوصيات متميزة، كوضعية الوطن العربي»[١٩].. وهكذا تفرَّغ الإشكالية من سياقها التاريخي، ودلالاتها الواقعية والراهنة، وتصعَّد إلى مستوى ذهني، لكي تصبح موضوعاً للتأمل الفكري المحض. وفي هذه العملية الرصينة يتم السكوت عن الواقع، ويتم تسفيه الثقافة، والدور الذي يمكن أن تضطلع به. ولكن ألم نكسب حداثة المنهج والخطاب!

حقاً.. لم يترك لنا كتاب النهضة أجوبة نهائية، لكنهم تركوا لنا أمانة طرح الأسئلة الجذرية، وشجاعة مواجهة هذه الأسئلة ضمن سياقها الاجتماعي، وعلاقتها العضوية بالواقع، وكذلك بعض الأجوبة التي لم تفقد جدواها وراهنيتها.

كانوا يريدون، ورغم تمزقاتهم، تحديث مجتمعهم، وكان هذا التحديث بالنسبة لهم عملية شاملة ومترابطة تبدأ من اللغة وتنتهي بالفَرد ومغزاه الإنساني مروراً بكل المستويات، ربما لم يتوفر هذا الشمول لديهم جميعاً،

(١٩) التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ١٩٨٥.

لكن بعضهم امتلك هذه الرؤية الشاملة وعمل كالملهم على تحقيقها. ولقد بدأت في هذه الفترة تظهر أصداء للحداثة الغربية كما تابعت تجلياتها في الأدب والفن، وانتمت جماعة إلى السريالية، يهدهدها الوهم بأن مثل هذا التواقت الظاهري يردم الزمن، ويوّحد التاريخ، لكن التيار العام كان أنضج من أن تغويه مثل هذه الأوهام، وكان يدرك أن التحديث عملية معقدة لايمكن إنجازها لابالتحايل، ولابالوهم. والقبعة رغم مزاياها لم تعصرن الرأس التي ترتديها، ولم تحدِّث الحياة في المجتمع المصري.

- ٣ -

وها نحن اليوم مازلنا نواجه الأسئلة ذاتها. ألا يبدو مريعاً أن يكون تاريخنا المعاصر وعلى مدى قرن ونصف هو تكرار للأسئلة ذاتها، علماً بأن كدر الوعي وتهافت العزيمة يجعلاننا عقداً بعد آخر أقل كفاءة للإجابة! ما الذي يفسر دوراننا حول إشكالية واحدة طوال هذه الحقبة التاريخية؟.. لن يؤدي استنطاق الحقل الثقافي إلى شيء. فالتفسير لايكمن في الثقافة بل في السياسة. ومن ينظر إلى تاريخنا منذ بداية القرن الماضي حتى الآن يفجعه ذلك التعاقب المحزن لمحاولات النهوض والانكسار، وخلال النهوض نواجه الإشكالية، إشكالية تعريف الأنا والهو والتحديث بإيجابية ودون شكوك محبطة، أما في الانكسار فإننا ننطوي على إشكاليتنا بخوف ومرارة، وغالباً ما نستمد من الخوف والمرارة مواقف وأجوبة تزيد انكسارنا انكساراً. (من المفيد مراجعة أدبيات مابعد أي هزيمة من هزائمنا). كان ثمة مشروع محمد علي، ولكن الدول الأوروبية متواطئة مع الدولة العثمانية، هزمته، وكسرت اندفاعته، ثم كانت ثورة عرابي وتلاها الاحتلال البريطاني، ثم كان إعلان الدولة العربية في دمشق ثم تلاها الاستعمار الفرنسي.. ثم كانت الثورات على الاستعمار، وتلتها المفاوضات والاتفاقيات المخيبة، ثم كانت التجربة الناصرية وهي الأعمق مضموناً والأكثر جذرية بعد محمد علي وخلخلت بنيانها هزيمة حزيران..

وهكذا.. فإن هذا التعاقب المنهك بين النهوض والانكسار هو الذي يدورنا حول أسئلتنا المصيرية. ولأننا في أعماقنا نعلم أن إنجازاتنا قليلة، وأن دخولنا العصر يصبح مؤجلاً أكثر فأكثر. فإن من الطبيعي أن نعود، ونبحث في الثقافة عن موطن الخلل، وأن نصعِّد إخفاقنا إلى مستوى تجريدي يهدئ أوجاعه، أو يخفي دمامته. ومادام الغرب قد وحّد التاريخ لصالحه، فإن أبطال الدراما يظلون هم.. هم.. نحن والغرب والتحديث المضيّع. ويظل هناك عنصر غائب، وثمة تواطؤ على تغييبه بحيث يظل السجال بريئاً وآمناً ونخبوياً. هذا العنصر هو الدولة.. أو النظام السياسي. وإني حقاً لا أعرف مغزى ندوات تحاول أن تحل مشكلة التحديث، وتحديات العصر مع السكوت عن العنصر الفاعل والحاسم في هذه العملية وهي الدولة. ولقد أسرفت «الدولة الوطنية»، دولة ما بعد الاستقلال، واستعادة الكرامة الوطنية، في وعودها التحديثية، وبناء أمة موحدة حديثة تنزلق إلى العصر بسلاسة وقوة، ثم تبدأ بنشر سناها الخالد. بل إن بعض الأنظمة كانت شرعيتها الوحيدة هي التحديث، وإنجازه عبر حرق المراحل. ولكن ها نحن في التسعينات ومازلنا دولاً متخلفة أرخص ما فيها الإنسان، يهددها الجوع. ويسكنها الخوف والاستبداد، لقد كان التحديث ـ ويالسذاجتنا نحن التقدميين ـ شعاراً شافاً وأحياناً شفافاً لإنجاز التبعية الكاملة للغرب. وبدلاً من العمل التحديثي الشامل الذي يشمل كل بنى المجتمع من التعليم والحقوق المدنية وحتى التصنيع والازدهار الاقتصادي، مُزقت أنسجة المجتمع ورصِّعت بالأنماط والمظاهر الحداثية. البنايات والسيارات والتلفزيونات والفيديوهات و.. و.. لقد فتتت الدولة «الوطنية» مشروع التحديث إلى «حداثات» جزئية ومبعثرة، تشكل نزيفاً على المستوى الاقتصادي، وعلى مستوى الوعي الجمعي أيضاً. وكلما ازدادت هذه الحداثات، وكلما كانت حداثتها أحدث، ازددنا تبعية للرأسمالية العالمية، وتنأى عن أبصارنا الحلم التحديثي الذي راود الطهطاوي وبعده أجيال من النهضويين، إن الحداثة في مثل هذه البلاد ليست ظل الثورة الممكنة والمضاعة فقط، بل إنها عنصر

قمع وتطويق لأي إمكانية ثورية لم يخنقها القنوط بعد. هذه الحداثة هي أداة للاستبداد وامتداد له. وهي أيضاً أداة للآخر، المستعمر، الملحد، المادي وامتداد له. والشيخ عوض بن محمد الفراتي يحبذ أن نفيد من صنائع ومخترعات الغرب، ويستنكر أن نتطلع إلى «تصوراته الدينية» أو الفلسفية للوجود ومكانة الإنسان فيه وللقيم الخلقية والجمالية ولعلاقة الفرد بالمجتمع ولأدبه ولأوضاعه السياسية والاقتصادية ولفكره بشقيه الليبرالي الرأسمالي والأممي الشيوعي أما استيراد ماعدا ذلك بدءاً من الزر وحتى السيارات الخرافية وأحجار القصور وأثاثها، وأجهزة التسلية فيها، وأشكال المتعة فكله مباح، ولاضرر منه. وهو يهاجم الحداثة الأدبية هجوماً صليبياً لأنه يتصور أن وراءها ثمة منظومة فكرية. إلحادية ماركسية شيطانية تهدد المجتمع والإسلام واستقرار أصحاب القصور والمجاورين.. وليت تيار الحداثة الأدبية والفنية لدينا كان ينطوي على مثل ذلك المنظور الرحب والموقف الجذري.

طبعاً ليس قصدي هنا المماثلة بين الحداثة البرانية التي استبدلتها الأنظمة التابعة بالتحديث وبين الحداثة في الأدب والفن. وعل كل هذا موضوع آخر.. لكن لايسعنا إلا أن نلاحظ أن أمواج الحداثة الزائفة قد أربكت الفكر، وجعلته هو الآخر يتأمل نفسه في مرايا حداثية ناسياً أن العصر في خسر، وأن الرؤية التحديثية ماتزال تنتظر من يعيد النظر فيها، ويرممها، أو يجددها فاتحاً بذلك ثغرة في هذا الجدار الكتيم الذي نصبوه بيننا وبين المستقبل.

إن إشكالياتنا ليست ذهنية، بل هي جروح نازفة، وخراب لاتكف رقعته عن الاتساع.

حوار مع أنطون مقدسي حول الحداثة والتحديث(*)

في حوار طويل استغرق نصف العدد /٣٥/ من مجلة مواقف ـ ربيع ١٩٧٩ وأجراه عادل اليازجي قدم الأستاذ أنطون مقدسي أعمق وأشمل مقاربة لفكر الحداثة في تجلياته الفلسفية والأدبية والفنية كما يتبدى في الغرب بعد الخمسينات، إضافة إلى بعض امتداداته في التجربة الإبداعية العربية. وبمقدار ماتنم هذه المقاربة عن عقل شاب ومثابرة معرفية، فإنها تترك هامشاً للمساءلة والحوار. وفي الجزء الأول من كتاب الحداثة بادر الأخ عبد الرزاق عيد إلى محاورة الأستاذ أنطون مقدسي في مقالته «قراءة في النموذج السوري للحداثة». ولكن هذه المحاورة تطغى عليها سجالية تهمل الإضافة المعرفية التي قدمها المقدسي، وتماهي بينه كاتباً، وبين المادة المعرفية التي يقدمها، بحيث ينزلق السجال إلى الإدانة، وإلى مزج سيرورة الكاتب الفكرية بالموضوع الذي يكتب عنه، وهكذا ينتهي المقدسي الذي بدأ كمثقف قومي غربي يؤمن بالوحدة والحرية والاشتراكية إلى لاءات الحداثة التي تؤمن بكل شيء على قاعدة انهياراته، أي من رؤية نضالية رومانتيكية واثقة من فعاليتها الذاتية إلى برزخ سديمي حيث لا ذات ولا موضوع، ولامادية ومثالية، حيث القلق والخوف، وإرادة كلية القدرة يصنعها الغرب الذي هو خطة واختصاصي مغفل.. وقد قدرنا أن الحوار لاينبغي أن يتوقف عند هذه الأحكام القاطعة التي ترجِّع صدى فترة كان الحوار فيها ينسدّ بالتصنيفات، والنقاش يقمع

(*) قضايا وشهادات ـ ٣ ـ شتاء ١٩٩١، دار عيبال.

بالإدانات. وأن علينا أن نصغي للأستاذ المقدسي، وأن نحاول دفع الحوار في سياقٍ متنامٍ وصحي. ولهذا قررنا أن نحمل إلى الأستاذ المقدسي الالتباسات التي يثيرهاً نصه، وأن نواصل الحوار.

ولاشك أن عبد الرزاق، عيد سيرحب بهذا الحوار، وسيوافق معنا على أن الثقافة الديمقراطية تقتضي مجاهدة مزدوجة وشاقة. مجاهدة مع الذات كي نتخلص من رواسب لغة وممارسة ومسيرة تاريخية نشأت وسط القمع، واستمدت مقوماتها من القمع وانعكاساته ومجاهدة مع الواقع وفي الواقع للتدرب على التعدد، والإصغاء، وتجاوز المونولوغ إلى حوار. إن تبادل الإدانات لايفضي إلى شيء، أما تبادل الأفكار فإنه يفضي إلى المستقبل.

* * *

حملت أسئلتي، وزرت الأستاذ أنطون مقدسي في بيته. كان حفياً كعادته، وامتد بيننا حديث متشعب وطويل. لم يقتصر على الحداثة، بل تجاوزها إلى هموم الواقع والسيرورة التي أدت إلى هذا الواقع. ولعل مايميز أنطون مقدسي بالإضافة إلى موسوعيته هو تجربته الحية كمثقف فاعل في تاريخه، وشاهد عليه في آن واحد. ولهذا فإن الأفكار المجردة لاتستغرقه، وسرعان مايتجاوزها إلى الوقائع. إلى ذكرياته، والآلية الخفية التي صاغت تاريخنا المعاصر، وواقعنا...

في البداية حدثته عن «قضايا وشهادات» وما نتوخاه من هذا المشروع. البدء من أسئلة الواقع بدلاً من تغييب الواقع في إشكاليات ثقافية زائفة، وبلورة موقف نقدي من تيارات الفكر الغربية، ومحاولة استدراك الانقطاعات التي منعتنا من المراكمة الثقافية، فكثرت لدينا البدايات، وتكررت الأسئلة، دون أن يتشكل لدينا سياق تاريخي من التفاعل والنمو «بإيجاز»، إننا نحاول تعميق التلاحم بين الواقع وأسئلة الثقافة، واستكشاف أفق تاريخي لمراكمة ثقافية دينامية وفعّالة. وقد أصدرنا كتاباً عن طه حسين.. وآخر عن الحداثة.. وسيتلوه

جزء ثان عن الحداثة، هو الذي سننشر فيه حوارنا، وسألت:

*** هناك زاويتان متكاملتان لمقاربة الحداثة. الأولى تطل على الحداثة كما تجلت وتتجلى في الغرب. وفي هذا المنظور تكون الإطلالة معرفية ونقدية. أما الثانية فإنها تفضي إلى واقعنا، وإلى التساؤل عن حداثتنا، ونحن نعرف أن زمني الحداثة بيننا وبين الغرب لايتطابقان، كما أن الضرورة التاريخية تجبرنا على أن نعطي لحداثتنا وعياً مزدوجاً ومفهوماً مختلفاً. هو وعي حداثتهم، ووعي واقعنا بالمحل الأول. ومن خلال هذا الوعي المزدوج علينا أن نبدع مفهومنا الخاص للحداثة. وقد وعى رجال عصر النهضة ومنذ رفاعة رافع الطهطاوي هذه الحقيقة، وأدركوا أن سياق الحداثة عندنا ينبغي أن يعني تحديث المجتمع بكل بناه السياسية والاجتماعية والفكرية. ولهذا فقد انصبّ عملهم على صياغة مشاريع شاملة أو جزئية، جذرية أو إصلاحية لعملية التحديث. ولكن هذه العملية الجوهرية، ورغم الوعي المبكر بها، والجهود التي بذلت من أجلها، لم تحقق إلا نجاحات عابرة ومؤقتة.. وفي العقدين الأخيرين ازداد تدهور الأحوال في البلاد العربية، واكتملت تبعيتنا للرأسمالية الغربية.. وفي هذا الوضع التابع نشأت أيضاً حداثة تابعة تعتمد في الحياة الاجتماعية على المظاهر والسلع، وتتجلى في الحياة الفكرية على شكل حداثة تابعة تستعير تاريخاً آخر، وتعبيرات هذا التاريخ لتتزوّق بها وتحاكيها. ولقد لفت انتباهي جداً أنك وفي حوار الـ ١٠٠ صفحة الذي نشرته «مواقف» تحاشيت مواجهة السؤال الجوهري. وأعني مشكلة تحديث المجتمع العربي، وكيف تتم في إطار العلاقة التابعة للغرب. وإني أتمنى معرفة رأيك في هذا الموضوع؟...**

** معك حق.. هذه نقطة هامة. ولكن الحديث الذي نشرته مواقف لم ينته. بقيت قضايا كثيرة كنت أريد أن أحكي فيها. ولكن وجدت أن الحديث سيستغرق المجلة كلها، لهذا أوقفته اعتباطاً. وماكان يهمني في القسم الذي نشر هو أن نفهم الحداثة. ماهي وكيف تتجلى في الغرب. وبعدئذ نواجه سؤالاً كيف ترتكس علينا. وثمة خلط عندنا بين الحداثة، وبين مسألة القديم والجديد وصراع الأجيال. عندنا خلط بين القضيتين. وخلال متابعاتي لاحظت أن

التركيز يتم على مسألة أن هناك ماهو جديد وهناك ما هو قديم. ولكن كان هناك دائماً جديد وقديم. ولنتذكر معركة القديم والجديد في الثلاثينيات بين طه حسين والرافعي. ولكن الحداثة مفهوم مختلف وأكثر تعقيداً.. ولذا لابد لنا من وعيه، وفهم جوهره كي نعرف بعد ذلك كيف يرتكس علينا هنا في البلاد العربية. والحديث الذي نشر في مجلة مواقف صار قديماً. لقد مر عليه أكثر من أحد عشر عاماً. وربما علينا الآن أن نسأل كيف صارت الحداثة، وما آلت إليه. إني ألاحظ مثلاً أن الكلام على الحداثة بدأ يخف، وأن التوهج الذي عرفته حركة الحداثة في الستينات بدأ يخفت. وهذه ظاهرة تحتاج إلى تفسير. لقد صدرت مجلة شعر في عام ١٩٥٧ وخلال الستينات بلغت أوجها. استقطبت عدداً كبيراً من الشعراء والكتاب، وبدأت تصدر سلسلة من المطبوعات والتف حولها جمع من الأقلام والشباب.. وحين جئت إلى وزارة الثقافة حاولت أن أشجع حركة شعرية حديثة وشابة. طبعت المجموعات الأولى لعدد من الشعراء الشباب. قرأتها ووجدت فيها روحاً حديثة. وجديداً في البنية الإيقاعية والقول.. لندع هذا الخط يؤكد نفسه وينمو. وما أردت قوله هو أنه كانت هناك حركة. ولكن هذه الحركة توقفت، ولم يظهر لها بديل.. وأنا أعاني من ذلك في التأليف والترجمة. وهذا لايعني أنه لم تعد هناك مواهب. لا.. في سورية، وأتكلم عن سورية لأني أعرفها جيداً، ثمة مواهب كثيرة ولكنها تهدر. لقد تغير الجو. وهناك أسباب عديدة تكمن وراء هذا التغير. أولها هو طغيان المجتمع الاستهلاكي الذي يدمر أرواح الشباب ويجوفها. انظر إليهم.. إنهم ممسوسون باقتناء السلع واستهلاكها. تلفزيون. فيديو. مسجلات. أزياء... كافتريات.. و... ويرتبط بهذا النمط الاستهلاكي تفشي الوصولية. فهذا فلان كان بالأمس فقيراً ودرويشاً واليوم صارت لديه بيوت وسيارات وملايين.. وهذا يُحدِث اختلالاً نفسياً في نسيج المجتمع الداخلي، ويصبح من العسير أن تقنع ابنك بأهمية قيم الشرف والأمانة والصدق والمثابرة.. وفوق النمط الاستهلاكي والوصولية جاءت تلك الموجة السلفية العنيفة التي بدأت منذ أواخر السبعينات.

لقد عرفنا من قبل موجات سلفية، ولكن أياً منها لايقارن بالموجة الراهنة. إنها فظيعة. إنها ضيقة الأفق، ومثقلة بالحقد والعنف.

يوم وقعنا البيان الذي تضمن احتجاجاً على إهدار دم الكاتب سليمان رشدي، جاءتني رسائل كثيرة بعضها يهدد، وبعضها يتساءل ويستنكر. ولم يبق أحد يعرفني إلا وسألني: «كيف وقعت مثل هذا البيان. أأنت ضد الدين؟..» ليست المسألة أني ضد الدين..

*** لم يكن البيان ضد الدين، بل ضد إهدار حياة البشر لأنهم يخالفوننا في الرأي أو في الرؤية.**

** هذا هو.. لا.. إنها موجة فظيعة. إذن لقد ظهر وضع جديد هو الذي أوقف الحركة التي توهجت في الستينات، وهو الذي يهدر المواهب الجديدة. وينبغي هناألا ننسى القمع والإرهاب: والإنسان العربي الذي يعيش القمع منذ قرون، صار القمع يسكنه. إنه في داخله، يعمل عمل الرقيب فيكبله، ويقزّم وجوده. لقد صارت المخابرات جزءاً من نفسية الإنسان العربي، ولكي يتحرر منها لابد له من مقاومة شديدة. لا.. لم يمر يوم كانت الضغوط على الإنسان العربي شديدة الوطأة كأيامنا هذه. من قبل كان هناك ضغط الأعراف.. أما الآن فهناك ضغوط المجتمع الاستهلاكي، والنهوض السلفي، والإيديولوجيات والمخابرات. ولقد شهدت رجالاً وشباباً ينهارون. هذه ضغوط لاتحتمل. من يستطيع أن يحمي نفسه من الانهيار العصبي تحت ثقلها! من يعرف متى تنكسر قواه ويتداعى!.

أخلص من كل ما تقدم إلى أن عملية التحديث في المجتمع العربي تحتاج اليوم إلى فهم كامل للوضع العالمي، وفهم للوضع العربي، ومحاولة بناء رأي عام جديد بين الشباب. هذه هي البداية المثمرة. إن نستطيع بناء رأي عام جديد. وأتمنى لو تتوفر الإمكانيات للشروع في هذه العملية بشكل منظم. مطبوعات. لقاءات. اجتماعات. وشيئاً فشيئاً تبدأ عملية بناء جديدة لنفوس جديدة. وإذا كانت فترة الأربعينات والخمسينات تعجبني، فلأنه كان فيها

بناء. كان هناك بناء جديد يتكون. وكنت أقول.. ها هي نواة صغيرة تتشكل. هذا جيد. ولكنهم أسرعوا فقتلوها بالانقلابات. وهنا ينبغي أن نذكر أن المثقفين القوميين والتقدميين هم الذين حرّضوا على الانقلابات وزينوها. هل تعلم أن بعض المثقفين الذين شاركوا في حرب الـ ٤٨ مع جيش الإنقاذ، فاوضوا أديب الشيشكلي في الجبهة وأثناء الحرب كي يقوم بانقلاب يطيح بشكري القوتلي. كانوا نافذي الصبر، ويريدون تسريع الأمور..

*** ما الذي كانوا يريدون تسريعه؟.. بناء الاستقلال وتحديث المجتمع!.**

** لا.. لا.. بل استلام السلطة وتوزع مكاسبها. كان معظم المثقفين من طبقات اجتماعية محرومة. وكان مايعتمل في نفوسهم، ويوجه سلوكهم هو الرغبة في الثأر. الثأر من الطبقة الحاكمة، والغنية لا لإعادة بناء المجتمع على أسس جديدة وعادلة، وإنما لمقاسمتها امتيازاتها أو الحلول محلها. إن المثقفين يحملون قسطاً كبيراً من تبعة الوضع الذي وصلنا إليه.. وهذه القناعة قديمة لدى.. لقد لمست انتهازية المثقف وهشاشته منذ الأربعينات، وأوائل الخمسينات. في عام ١٩٥٠ نقلت من دمشق إلى تجهيز حلب. وكنا قد أنجزنا صياغة دستور الحزب العربي الاشتراكي. وقد طلبوا مني في حلب أن أشرحه. فكتبت شرحاً أدنت فيه المثقفين، واعتبرت أن المسؤولين عن التخلف وتأخر الأحزاب والحياة الحزبية هم المثقفون.. طبعاً في قيادة الحزب لم يجرؤوا على نشر الشرح. وقالوا إذا نشرناه فسنجعل كل المثقفين يهربون منا. سقت هذه الحادثة لكي أقول لك إن هذا الرأي قديم لدي.. المثقفون مجرمون.. لم يتعاملوا مع ثقافتهم بجدية، ولم يعاملوا دورهم بما ينبغي من النزاهة والمسؤولية لقد حولوا الأمر إلى تجارة، ومرقاة للمكاسب والمناصب. وهم الذين منعوا الحياة المدنية من التفتح والنمو، وسلموها، وهي برعم لاتزال، للضباط وقادة الانقلابات. وها نحن نعرف المآل.. أصبحنا في وضع مترد على كل الأصعدة.. السياسية والاقتصادية والعسكرية. ولكي تكون هناك عملية تحديث لابد من العودة إلى نواة مدنية.. نواة متواضعة ومحدودة العدد. يُفكر

أفرادها بحرية، ويتحاورون بحرية، ويحاولون بناء وعي مشترك. لا أرى الآن إمكانية أخرى للبداية.

*** ولكن هذه البداية على تواضعها تكاد أن تكون متعذرة. فالسعي إلى مجتمع مدني عبر التفكير والحوار والكتابة يقتضي، وتلك هي المفارقة، هامشاً مدنياً. واستبداد الأنظمة العربية لايفتأ يسد المنافذ، ويلتهم كل هوامش المجتمع، وحياته المدنية.. ثم إن تغلغل الاستبداد إلى أعماق الفرد، وحضوره كرقيب خفي جعل الحوار متعذراً، وليس من قبيل الصدفة أن الحياة الثقافية العربية تكاد تخلو من الحوار، والتفاعل، في حين يزدهر فيها المونولوغ، والتأمل الفردي.. ويضاف إلى هذا وذاك تقهقر دور الثقافة، وتآكل مكانة المثقف في المرحلة التي قادتنا إليها هذه الأنظمة. فكيف ترى إمكانية العمل وسط هذه العوائق والمثبّطات؟**

** أعرف أنه صعب، ولكنه ليس مستحيلاً. لاينبغي أن نيأس أبداً. مادام الإنسان حياً وواعياً، فعليه أن ينمي ثقافته، وينفتح على العالم، ويحاول أن يبلور موقفاً مشتركاً مع غيره. مادمت حياً لن أتنازل، ولن أكف عن العمل والأمل. طبعاً عوامل الإحباط كبيرة، وحين يتعلق الأمر بالعمل مع الشباب تزداد الصعوبات. فهؤلاء الشباب الذين يستغرقهم المجتمع الاستهلاكي لايعرفون آباءهم. ولايغريهم البحث عن جذورهم: كان زكي الأرسوزي يملأ الدنيا في حياته. وبعد موته بسنوات ماعاد أحد يذكره.

ألححت عليهم في الذكرى العاشرة لوفاته أي في عام، ١٩٧٨ ثم في الذكرى العشرين أي في عام ١٩٨٨ أن يحيوا ذكراه.. أن يدرسوه، ويقوّموا عمله، ويحددوا ما الذي بقي راهناً من الآثار التي تركها، ولكن أحداً لم يبال، وبالأمس كان معنا صدقي إسماعيل فمن يذكره الآن.. قالت لي زوجته إن مبيعات كتبه ضئيلة. لا أحد يهتم. عندما يغيب المرء ينسى، لأن هؤلاء الشباب عملياً لايريدون آباءً وأجداداً. لقد دمر هذا المجتمع الاستهلاكي قواهم الحية، وكذلك حسّهم بالتاريخ والهوية. وهنا مسؤولية الدولة جسيمة. لماذا هذه السلع كلها؟ وما الذي قادنا إلى هذا النمط الاستهلاكي المهلك؟

انظر... من بيتي هنا في أول «الشعلان» وحتى «أبو رمانة» صارت كلها سوقاً للاستهلاك. محلات جديدة وفترينات، وبضائع. لماذا تفرِّطون بثروة البلاد على شراء هذه المواد الاستهلاكية في الوقت الذي لايتؤمِّنون فيه الضروريات، ولاتقيمون أية قاعدة فعلية للإنتاج.. هذا الوضع سرطاني ومرعب. وهو الذي يستنفد الشباب ويقطع جذورهم. ولهذا أقول إذا أردنا أن ننجز عملية تحديث حقيقية علينا أن نعيد بناء الإنسان. أن نعيد تأكيد انتمائه وهويته. أن نربطه بسياقه.. أنا فلان بن فلان.. ابن البيئة الفلانية.. والبلد الفلاني. لغتي العربية. وثمة روابط عميقة تربطني بالفرزدق والشنفرى وأبي العلاء. ولكني في القرن العشرين وإني ابن هذا القرن.. وهكذا.. أما بتر الصلات بالأجداد والتاريخ فإنه شيء مخيف.

وكان يفترض أن تقوم المدرسة ببعض هذه المهمة. ولكن المدرسة تبدلت تماماً. إني أعرف المدرسة جيداً. عملت خمس عشرة سنة مشرفاً على التطبيقات في المدارس الابتدائية وأمضيت الجزء الأكبر من عمري في التدريس، من المدارس الثانوية إلى الجامعة.. ومازلت حتى الآن أتابع المناهج. إن الأمور تسوء.. والمناهج تتحول إلى تبسيطات وشعارات إلى تلقين وتمجيد إعلامي. والمعلمون نفوس ميتة. من المعلم الابتدائي إلى عميد الجامعة كلهم الآن نفوس ميتة، يكبلهم الجبن والنفاق، وتنقصهم شجاعة وكبرياء «المعلم».

لا.. أنا أعلم أن الصورة قاتمة ومحبطة. ولكن مادامت لدي القدرة فسأظل أعمل وأبدي رأيي. تمر لحظات قصيرة أشعر فيها باليأس، لكن سرعان ما أنحيها قائلاً لنفسي: سأواصل المحاولة حتى مماتي. وفي هذا المنظور فإني أثني على مشروعكم ويسرني أن أكون معكم. فمن المهم كما قلت إن تتشكل في هذه الفترة نواة للحوار والتأمل والعمل الثقافي الجاد. ونواة كهذه يمكن بالمثابرة أن تخلق تياراً. لقد قرأت عدداً من دراسات العدد الأول عدد طه حسين. للأسف لم تعد تسعفني عيناي على القراءة بسهولة. ولكن

الانطباع الذي تركه الكتاب في ذهني جيد. والملاحظة التي أود أن أبديها لكم؛ هي أن المشروع لاينبغي أن يقتصر على رؤية ماركسية أحادية. أنا عمري ماكنت ضد الماركسية. ماركس فيلسوف أصيل فكيف يمكن أن أكون ضده.. ذلك سخف.. وحتى الحركات الشيوعية العربية على عجرها وبجرها لم أكن يوماً ضدها. وكنت أؤمن أن من الضروري الحفاظ على كل حركة تقدمية، وعلى كل حزب مدني ينشد التقدم وبناء مستقبل حر. ولكني مع هذا أنصح الكاتب الماركسي ألا يبدأ نصه بدعواه الماركسية. بل ينبغي أن يبرزها عبر التحليل وفي النهاية. فهو يسد على نفسه الطريق إذ يصرِّح بها منذ البداية. وبهذا الصدد يعلمنا ماركس الكثير. فأنت لو تأملت أعماله، تجده في كل واحد من مؤلفاته يبدأ من جديد. وذلك لأن الواقع متجدد وأغنى دائماً من النظرية، وهذه من بديهيات الفلسفة. لذا يجب على الكاتب أن يوثّق صلته بالواقع وديناميته وألا يجمّد نفسه بالمقولات والتوصيفات الجاهزة والثابتة. ألا تذكر عبارة ماركس الشهيرة.. «إذا كان ثمة ماركسية فإن ماركس ليس ماركسياً». في عام ١٩٨٣ دعيت إلى ندوة نظمتها اليونسكو بمناسبة مرور مائة عام على وفاة ماركس. وقد تعرفت خلال الندوة على المفكر جورج لابيكا الذي كان قد أصدر كتاباً عنوانه «الوضع الفلسفي للماركسية». وفيه ينفي وجود فلسفة ماركسية. وأثناء حديثي معه سألته: إذا لم تكن هناك فلسفة ماركسية، فما هي الماركسية اللينينية إذن. فقال لي: بعد شهر سيصدر لي كتاب عنوانه «الماركسية اللينينية» وسأرسله لك. وبالفعل أرسل لي الكتاب بعد عودتي إلى دمشق. إنه كراس لايتجاوز المائة صفحة، ولاتوجد فيه أية إشارة إلى كتابه «الوضع الفلسفي للماركسية»، ولكنه يتعقب تاريخياً ومنذ ماركس نشأة النظريةالماركسية اللينينية. وهو لايتحدث إلا قليلاً عن ماركس، لأن النظرية بدأت مع انجلز، ثم يتابعها حتى لينين مع سجالاته الكثيرة وإضافاته. ويخلص إلى أن ستالين جمع هذه الأدبيات ونسقها في عام ١٩٣٠ ثم أعلنها الأيديولوجيا الماركسية اللينينية، ونصب نفسه «بابا» لها.

وفي نهاية الكرّاس يمتدح لابيكا ألتوسير ويعتبره المثقف الشيوعي الوحيد الذي يمكن أن تنعقد عليه الآمال..ولكن أين صار التوسير.. لقد هُمِّشَ، وانتهى في مصحة عقلية.

*** أعتقد أن إسحق دويتشر قد سبق لابيكا في كشف وتحليل ظهور الأيديولوجية الماركسية اللينينة في عهد ستالين وهو يكشف كيف حيَّد ستالين فعاليتها إذ أحاطها بجو من التمجيد والعبادة. بحيث تحولت إلى دين له تعاويذه وطقوسه وأولياؤه ومزاراته، وكان في كل ذلك يعزل التراث الماركسي واللينيني ويجعله مظلة لاهوتية، ينفِّذ تحتها سياسته الخاصة بصورة طليقة ومطمئنة.. ولكن ليست هذه هي المسألة. والتركيز على ستالين غالباً مايُتخذ ذريعة لنقض أطروحات ماركس ولينين، والتأكيد بأنها مستهلكة، وبأن التاريخ قد استنفدها ودحضها.. ولكن إذا تجاوزنا مسألة تحول الأيديولوجيا على يد التبسيطين والبيروقراطيين إلى تمائم وتعاويذ وشعارات لاتخلو من طابع لاهوتي، فإني لا أرى أية إمكانية لوعي التاريخ، وفهم بنية مجتمع من المجتمعات، والآليات التي تحدد حركته وآفاق تطوره، دون الاعتماد على منهج ماركس ومقولاته. وعلى الرغم مما حدث في الاتحاد السوفياتي ودول أوروبا الشرقية، فإني أعتقد أن ماركس لم يفقد راهنيته، وأن عمله النظري لايمكن الاستغناء عنه لأي بلد يحاول أن يعي تاريخه، وأن يغير واقعه.. فهل تشاطرني الرأي؟**

** ضمن حدود.. ربما صار ضرورياً أن تجري مراجعة، وبحوث ميدانية تدرس الواقع الذي انبثق منه عمل ماركس، والتطورات التي تلاحقت بعدئذ..أن الواقع الذي انطلق منه ماركس هو واقع منتصف القرن التاسع عشر حين كانت الثورة الصناعية تحقق ازدهارها. ولكن هذه الثورة حين بلغت أوجها لم تدخل طور الانحلال، بل تحوّلت نوعياً، وأفضت إلى الثورة التكنولوجية. وكان في زمن ماركس نوعان من العمال. العامل العادي.. والعامل المؤهل. وقد بنى أمله على العامل المؤهل الذي سيعمّ كنموذج. لكنه لم يتصور أن الثورة الصناعية، لن تكون إلا مرحلة من مراحل ثورة متجددة، ستؤدي إلى تطورات كيفية، وتغييرات اجتماعية بنيوية، ولهذا ظلت تحليلاته

أسيرة المرحلة الأولى التي كانت سائدة في زمنه. والشيوعية التي بشر بها، إن هي إلا حلم طوباوي.. هي حلم جميل دون شك فهذا المجتمع المجاني الذي تخيله وبشر به هو نوع من المسيحية على وجه الأرض، حيث كل شيء وافر ومجاني. ولكن ماتحقق في الواقع كان نقيض الحلم. فلماذا؟.. أليس لهذا الفشل أسبابه ومعقوليته: ألا ينبغي أن نتقصى هذه الأسباب وندرسها.. هناك تحولات تفرض المراجعة وإعادة تأمل المقولات. وفي رأيي أن أهم ما أنجزه ماركس هو اكتشافه نمط وعلاقات الإنتاج.

• ولكن تلك هي الركيزة الجوهرية في عمله..

** نعم جوهرية.. وهي التي يمكن أن نستعين بها لفهم وتحليل مجتمعاتنا إذا كان ذلك ممكناً.. وهذا الاستدراك ضروري، لأن أحداً لايسمح لك بفحص ومعرفة نمط وعلاقات الإنتاج السائدة في بلدنا. هناك حجب وستائر تخفي الإحصائيات والوثائق، هذا إذا وجدت مثل هذه الإحصائيات والوثائق. كما أن إمكانيات البحث الميداني تحول دونها أخطار وعقبات.. خلال عملي في مديرية التأليف والترجمة حاولت مراراً، وكلفت كثيرين بإعداد دراسات في هذه الموضوع. ولكن أحداً لم ينجز شيئاً، مرة اتصلت بأحد الاقتصاديين المختصين وكلفته بوضع كتاب عن العملة السورية وتطور النقد السوري ضمن الحدود التي يجيزها الوضع لا أكثر. بعد سنتين جاء وقال لي.. وجدت من الأفضل أن نترجم كتاباً عن النقد العالمي. ولكن مافائدة أن نترجم كتاباً عن النقد الأجنبي، ونحن لانعرف شيئاً عن عملتنا السورية. لا أحد يريد المخاطرة، ولهذا فإنهم يتجنبون مواجهة المشاكل الحقيقية. تارة يهوّل لهم الرقيب الداخلي حجم الخطر، وتارة يحبطهم المردود المادي غير المجزي.. ويظل الواقع عالماً مجهولاً ينتظر من يقتحمه، ويكتشف حقائقه.

• في غياب المناخ الديمقراطي والعقلاني فإن الواقع سينتظر طويلاً قبل أن يجد من يقتحمه ويكشف أسراره..

** هذا مؤكد.. والعقلانية تتضاءل في حياتنا العامة يوماً إثر يوم، حتى

لتكاد تختفي. منذ فترة اتصل بي عميد كلية الآداب، وأخبرني أن الجمعية الفلسفية الأردنية ستعقد دورتها هذا العام في دمشق، وأن موضوع الندوة الأساسي هو العقلانية، ورجاني أن أشارك، وأساهم ببحث عن العقلانية.. وهذا الموضوع هو واحد من مشروعاتي. منذ زمن طويل وأنا أفكر في وضع دراسة عن مفهوم العقل، كي يكون بوسعنا بعدئذ أن نفهم العقل والعقلانية. ومأخذي على بحوث محمد عابد الجابري لايتعلق بالجوانب التوثيقية في بحوثه، فتوثيقه جيد، وإنما في فكرته عن العقلانية. ففكرته غير صحيحة، أو محدودة جداً، ولهذا انزلق إلى أحكام خاطئة أو مرتبكة. وبدأت أعمل..تناولت معاجم.. الفلسفة لا لاندوسواه.. وبدأت أسجل ملاحظات عن العقلانية وتعريفاتها.. وأثناء ذلك أرسلوا عناوين الموضوعات المقترحة للمشاركة في الندوة. وحين قرأتها شعرت بالخجل، وألغيت مشاركتي. مثل هذه العناوين لايمكن أن تضعها جمعية فلسفية.. وهذا ليس عمل أساتذة في الفلسفة. لماذا نريد أن نكذب على أنفسنا!. لاتوجد عندنا فلسفة ولاتيارات فلسفية فما فائدة الادعاء والتخليط!. إن موضوع العقل والعقلانية يحتاج إلى كثير من التأني. الجميع يتحدثون عن العقل والعقلانية ولكن ما من واحد حاول أن يعرف ويوضح هذا المفهوم.

*** هل تخليت عن الكتابة في الموضوع؟...**

** ... لا... لم أتخل عن المشروع.. سأتابعه.. وسأوضح مفهوم العقل والعقلانية.. تماماً كما فعلت مع مفهوم الحداثة.

*** ها نحن نعود إلى موضوع الحداثة. وقد اتفقنا أن التحديث مازال على سلم الأولويات في مجتمعنا العربي. وأن كل مظاهر الحداثة البرانية من السلع والأجهزة والأزياء والواجهات مناهضة لفكرة التحديث الحقيقي.**

** وهي التي تأتي بالرجعية.

*** تماماً.. والآن أود أن نواجه الالتباسات التي يثيرها الحديث الذي أجرته معك مجلة مواقف حول الحداثة وسأحاول ان أعرضها دفعة واحدة. أولاً لفت**

انتباهي كثيراً أن الحديث يخلو من أي ميل لاتخاذ موقف نقدي من فكر الحداثة الغربي.. وقد حددت بشكل ثاقب الظروف الموضوعية التي انبثقت منها الحداثة، وأوردتها على النحو التالي:

١ ـ يقظة الشعوب والجماهير الشعبية ومارافقها من ثورات في السياسة ـ المؤسسات الدستورية ومفهوم الديمقراطية ـ والاقتصاد ـ التركيز على التمية والتضخم النقدي ـ وفي حركية المجتمع ـ احتدام الصراع الطبقي أفقياً أي داخل كل أمة، وعمودياً ـ وانقسام العالم إلى شمال وجنوب وأيضاً نشوء مفهوم المجتمع والدولة الحديثة المهيمنة على مرافق الحياة كافة.

٢ ـ التزايد السكاني المتسارع.. ويبدو لي أن التضخم السكاني هو في خلفية الحركات الاجتماعية الثورية التي تتزايد اليوم.

٣ ـ الإعلام الذي أصبح الأداة المفضلة للسياسيين في سيطرة كل منهم على مجتمعه.

٤ ـ الثورة العلمية ـ التقنية ذات المفاعيل المتعددة ومنها تكريس حضارة العمل.. بحيث أصبح كل إنسان اليوم عاملاً، ومن ثم تبديل مفهوم العامل الذي تبدل معه مفهوم الصراع الطبقي في البلدان المتقدمة صناعياً. وعلى أية حال فقد زال البروليتاري الكلاسيكي الذي درسه ماركس وحل محله العامل المتخصص الذي يوازي المهندس. ثم هناك العمل المؤتمت الذي لانستطيع اليوم تقدير نتائجه. والمجتمع التكنولوجي هو الذي ضمن سيطرة التقني على مرافق الحياة كافة.

٥ ـ المجتمع الاستهلاكي، ويبدو لي أن مفعوله في تحريك المجتمع والتأثير فيه لن يقل عن مفعول التضخم السكاني والصراع الطبقي. فهو بدّل أول ما بدّل طبيعة الاقتصاد إذ جعل الإنتاج تابعاً للاستهلاك على عكس ماكانت عليه الحال في اقتصاد القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. ويلي ذلك تبديل البنى الاجتماعية والتاريخية في كل جوانبها كالبنى السياسية والثقافية والخلقية وغيرها.

هكذا حددت وبوعي تاريخي نافذ، الأرضية التي تنمو فيها الحداثة ولكنك

في الوقت نفسه، رفضت التعارض بين المثالية والمادية، واعتبرته مستهلكاً ومجتراً، وغالباً ما يستخدم بصورة زائفة، والذين يستخدمونه لايعرفون لماذا أو كيف يستخدمونه. ثم أشرت إلى أن فكر الحداثة لايعالج مسألة الوجود وإنما مشكلة شروط تحقيق الوجود كتأمين الغذاء والسكن والدفء والصحة والتعليم للبشر كافة. وإني لا أفهم كيف يمكن لنصوص سماتها، وكما ميزت أنت نفسك، الاستقلال عن كل موجود خارجها كالطبيعة والمجتمع، والكلية بمعنى إلغاء القارئ، ثم إلغاء البعد الثالث أي المنظور، وفوق هذا القطيعة الكاملة لامع الماضي فحسب بل مع الحاضر أي إلغاء التاريخ، كيف يمكن لمثل هذه النصوص أن تنطوي على اهتمام إيجابي بتحسين شروط الوجود.! إن الكتابات التي تتوالى في العقود الأخيرة، ولاسيما في عقد السبعينات، والتي يطلق عليها الدارسون، مابعد الحداثة، إنما تمثل في رأيي انعكاساً، وبالمعنى الرث لواقع الاستهلاك والتغريب، وتشيؤ الإنسان. إنها كتابات تكرس الواقع، أو تمثل امتداداً تخييلياً له بدلاً من أن تكون قوة احتجاجية عليه، كما كان الحال بالنسبة للحداثة السابقة التي مثلها متمردون وإنسانيون مثل بودلير وجيمس جويس وكافكا.. وأيضاً ماركس ونيتشه وسواهم. ومن اللافت للنظر، أنه في الوقت الذي يمتلك فيه الاحتكار الدولاتي الرأسمالي رؤية كونية توحد العالم في منظور الربح والخسارة، وبما يدعم ازدهاره وسيطرته، فإن المثقفين الحداثيين يمعنون في تجزيء العالم، وتمزيقه إلى قطاعات صغيرة، ويصادرون بذلك إمكانية ظهور رؤية تاريخية شاملة يمكن أن تقاوم ذلك الاحتكار المسيطر والكوني. ثم إن تاريخ الحداثة بالخمسينيات هو بحد ذاته إشكالي، لأنه يتجاوز فترة الحداثة الثورية من جهة ولأنه ينساق مع دعوى الحداثيين الجدد في إهمال التاريخ، ونفي السيرورة التاريخية(*). هذه هي خلاصة ملاحظاتي على نص «مقاربات من الحداثة». وهي ملاحظات عامة ولاتدّعي أبدا الإحاطة بما ينطوي عليه النص من زخم فكري، وثراء معرفي.

** قلت لك.. الحديث كما نشر في مواقف لم يكتمل.. وهناك نقطة هامة كان ينبغي أن أضيفها إلى الحديث. وأعني غياب الفلسفة. بعد الخمسينات ماعادت هناك فلسفة في الغرب. وهيدغر وهوسرل، وهما أكبر

مفكرين في القرن العشرين، انتهيا قبل الخمسينات.. هيدغر كان يجتر نفسه، وعملياً انتهى. وفي الخمسينات ماعادت هناك فلسفة. كانت لدي فكرة لم أستطع تنفيذها لأنها صعبة. وهي تقديم تصوري عن تتابع المراحل التاريخية من خلال الحداثة. وقد يبدو الإسهاب في الكلام على موضوع من الموضوعات، وكأنه حكم قيمة إيجابي على هذا الموضوع. لا.. في الواقع لم أحاول أن أعطي أي حكم قيمة. لقد قلت.. هذا مايحدث الآن.. هذا هو وضع الفكر والأدب في أوروبا.. أو على الأقل هذا هو الوضع كما أراه. إن الغربيين أنفسهم محتارون إزاء هذا الموضوع. لقد قرأت كل مايمكن قراءته. وحاولت أن أجد كيف ظهر هذا المصطلح «الحديث» و«الحداثة». ويبدو أنه لايوجد شيء قبل بودلير. فهو أول من استعمل المصطلح.

*** البعض يقول إن روسو أول من استخدم مصطلح «الحديث».**

** ولكن هناك فرق. كلمة «الحديث» قديمة، وموجودة منذ عصر النهضة. ولكن بودلير هو الذي أعطاها ذلك المعنى الاصطلاحي. والحديث بالنسبة له هو شعر المدينة. فن المدينة. بداية المدينة. المدينة المغفلة، التي يعيش فيها الإنسان هو الآخر مغفلاً. وكانت له علاقات مع البغايا، والعلاقة مع البغي هي أيضاً العلاقة المغفلة حيث لاعقود ولاروابط ولابنية أسروية. إذن كانت تلك بداية جديدة. ثم تطور المصطلح مع تعاقب الأحقاب والكتاب. وأنا أعلم أن الأوروبيين يميلون إلى القول بأن الحداثة قد انتهت في الخمسينات، وأن ماجاء بعد ذلك يسمونه مابعد الحداثة. ولكن التعريفات والتحديدات هنا مازالت خلافية. إن عالم الاجتماع آلين ثورين مثلاً يتردد فيما يخص وصف المرحلة الراهنة. مرة يسميها المراحلة الصناعية ومابعد الصناعية ومرة يسميها مرحلة الحضارة المبرمجة.. فهذه المرحلة مازالت من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية غير مكتملة، ومواصفاتها غير واضحة تماماً. ومن مفارقات عصرنا الراهن كلمة تكنولوجيا. إنها تعني ببساطة أن العقل انحبس في التقنية. أين هو العقل الآن.. لا.. بالعكس. أنا أدرك تماماً سيئات العصر.

وأدينها كلها. ولكني أتساءل ألا تحتوي هذه الفترة على بذور شيء جديد؟ هذا السؤال ينبغي أن نتوقف عنده. وفي رأيي، وضمن الحدود التي أستطيع الكلام فيها، أحدثت الخمسينات قطيعة. طبعاً لا أحد يستطيع القول إن التاريخ انتهى بالأمس، وبدأ اليوم. ولكني وضعت تاريخاً اصطلاحياً شأن كل تاريخ.. الخمسينات ومابعدها. وفي الفن تلفت النظر كثيراً مسألة طمس معالم الإنسان لدى بيكاسو وبراك، طبعاً بدأت الظاهرة مع بداية القرن.. فالحضارة الصناعية حين بلغت أوجها أدرجت الإنسان بالآلة، وفيلم «الأزمنة الحديثة» لشارلي شابلن يكشف، ويهجو هذا الوضع. فالإنسان لم يعد له وجه، ولم يعد له وجود مستقل، بل صار جزءاً من الآلة. برغياً من براغيها الكثيرة..

واليوم تفاقم الوضع مع الآلة المؤتمتة. صحيح أن الثورة العلمية التقنية، أو الحضارة التكنولوجية المبرمجة هي بمعنى ما امتداد للحضارة الصناعية، ولكنه الامتداد الذي ينبغي أن نفهمه حسب المبدأ الذي أخذ به هيجل وماركس. «التراكم الكمّي الذي يؤدي إلى تحول نوعي أو كيفي». اليوم وُجد شيء جديد لم يكن موجوداً في الماضي. والتغير صار سريعاً ومدوخاً. إن شومبرغ الذي ألغى اللحن، وكان ثورة، وحداثة جريئة، أصبح الآن كلاسيكياً بالقياس للذين جاؤوا بعده. هناك شيء ما يتكون في الجو. لا أعلم إلى أين سيصل. وقد تكلمت عليه بحماسة شأني شأن المعلم حين يشرح الدرس بحماسة كي يفهم عنه الطلاب بصورة أفضل. ولكن لم يغب عني أبداً الوجه الآخر البشع. إن فوكو وسولرز ماهما بالأدباء أو الفلاسفة الكبار.. لا. هذا واضح. وكذلك الأمر بالنسبة لكاتب سبقهما مثل آلان روب غرييه. وقد أفلس الآن.. ولكن ظهر بعده من هو أبشع منه بكثير. في عام، ١٩٨٢ التقيت بباريس أحد الناشرين وكنا نتحدث عن الرواية الجديدة، فقال لي: «أصبحت رواية آلان روب غرييه عتيقة، ونريد الآن ماهو أكثر جدة..».

• ألا يعني هذا اندراج الأدب والفن ومختلف تعبيرات الإبداع في النظام

الرأسمالي الاستهلاكي الذي يسلّع كل شيء، ويحوّله مادة للاستهلاك؟..

** مادة للاستهلاك: لا.. لا أعرف إذا كان هذا الوصف يستوعب كل الموضوع. طبعاً هناك استهلاك وهناك نظام استهلاكي. ولكن ياترى ألا توجد بدايات بناء جديد.! إني أتساءل فقط.. وكما قلت لانعرف إلام ستفضي هذه الحداثة.! ونحن مازلنا بصدد التعرّف عليها. أحياناً يميل الإنسان إلى القول بأن الحداثة هي الثورة العلمية التقنية. ولكن هذه الثورة ماهي، حين نمعن النظر، إلا وجهاً من وجوه تحول أعم. وهذا التحول الأعم إنما يتم على حساب الإنسان. وهنا يذكر المرء أن نيتشه كان أفضل من استشرف الموضوع. حين يتحدث عن العدم (Nihili Sme) يقيم رؤية مرعبة، تنبثق من أعماق التشاؤم الألماني. وبالفعل لماذا وجهت الحضارة الحديثة وحتى عندما كانت صناعية هذه الضربة القاصمة للإنسان: أهي الآلة فقط.! وبابتيمو يقول لك إن الحداثة بدأت مع النهضة واستمرت إلى نيتشه وهيدغر، ثم انتهت، وقبله تنبأ هيجل بنهاية الفن.. ولكن مانهاية الفن.! إنه لايعطي عنها مفهوماً واضحاً. هل تعني نهايته أن يتوقف الناس عن الرسم، أو عن إنجاز المسرحيات! لا.. وإنما يعني أن هناك تجربة انتهت. وبالفعل يمكن القول إن هناك مرحلة لها تعريفاتها ورؤاها قد انتهت. وينبغي ألا نفهم ذلك وكأنه قطيعة نهائية مع الماضي. وقد ذكرت في مقال مواقف، وفي أكثر من مجال، أنه لاتوجد قطيعة مع الماضي طالما أن العربي يستخدم لغة القرآن، والفرنسي يستخدم لغة راسين وباسكال، والانكليزي لغة ملتون وشكسبير. لا.. لاتوجد قطيعة مع الماضي، وإنما هناك موقف من الماضي يذهب إلى حد القطيعة. وأعود إلى مابدأت به.. إن غياب الفلسفة في أوروبا يشكل فراغاً وثغرة كبيرة.. وإذا أراد المرء أن يرى العصر كما هو، فتلك هي ثغرته الكبيرة.

*** ألا تعتقد أن التواطؤ المزدوج بين النظام الرأسمالي الاستهلاكي والمثقف هو الذي أدى إلى غياب الفلسفة، وغياب المفكر الإنساني الشامل الذي يحس أنه مسؤول عن عصره وفي مختلف الميادين (مثال سارتر وبرتراند راسل وبيتر فايس)..**

وإدوار سعيد يقول في مداخلة نشرت في كتاب «مابعد الحداثة»: وبالنسبة لاختصاصي العلوم الإنسانية غير القابلين نسبياً للتسويق، الذين تكون بضائعهم سائبة أو ناعمة، وخبرتهم أقرب إلى الهامشية، فإن دائرتهم تكون دائرة ثابتة مؤلفة من اختصاصيين آخرين في العلوم الإنسانية وطلاب وموظفين تنفيذيين في الحكومة والشركات ومستخدمين في وسائل الإعلام. وهم ـ أي الساسة والعاملون في صنع القرار ـ يستخدمون المختص في العلوم الإنسانية لتأمين مكان غير مؤذٍ للعلوم الإنسانية الذين تكون فكرتهم عما يقومون به باتت محيَّدة متخصصة بعيدة عن السياسة إلى الحدود القصوى.. ومن المشكوك به أن يتمخض هذا كله عن جماعة تأويلية بالمعنى العلماني غير التجاري، وغير التعسفي للكلمة. «فكيف تنظر إلى غياب الفلسفة.. والرؤية الشاملة.

** أعرف الكثير من أساتذة الفلسفة الأوروبيين. وبعضهم صديقي. هم يقولون إن مشروع هيجل في الوقت الراهن صار مستحيلاً. صار مستحيلاً أن يحيط المرء بكل اللغات. لغة العلوم، ولغة الفيزياء، ولغة الكيمياء، ولغة الاقتصاد و... و... وأن يُدرجها في منطق يحل محل الميتافيزيقا الآن.. هذا أمر غير ممكن. ولكن في القرن القادم، منتصفه أو نهايته، قد يتخذ التعقيد الكبير شكل نظام «Systeme». وقد ظهر الآن بدل الفلسفة مايسمونه «Systemique» مع ادغار موران وسواه، وهو من العلوم الجديدة، وغايته تقريب العلوم وتنسيقها أو دمجها في نظام.. وهو علم مازال في بدايته، ولكنه قد يكون أساساً ضرورياً لبناء رؤية لها شيء من العلمية. نعم.. لقد تعقدت الأمور، وفهم العصر لم يعد سهلاً. ومن المؤكد أن الإمعان في الاختصاص، والدراسات التقنية يمكن أن يكون من العوامل المحبطة. لقد سألت أحد أساتذة الفلسفة في فرنسا عن الطلاب هذه الأيام. فقال لي: «إنهم مجتهدون، وموثقون جيدون، بل إن قدرتهم على التوثيق أفضل بكثير من الأجيال السابقة.. لكن.. وياللأسف تنقصهم اللمعة، والقدرة على التركيب».. ومن الطبيعي أن يكون الأمر كذلك. فالدراسات، وبسبب الإغراق في التخصص، تحولت إلى نوع من العزلة، وضيق الأفق. الفلسفة نفسها جزؤوها إلى أقسام

وعلوم عديدة إضافة إلى تقسيم المراحل الزمنية. وكل من هذه الأقسام فرع جامعي للتخصص والغوص. ولهذا أصبحت النظرة الكلية الشاملة متعذرة.

وحتى في علم الاجتماع لاتكاد توجد دراسة هامة عن المجتمع الحالي. إن آلين ثورين يحاول أن ينجز شيئاً في هذا المجال. دراسة عن إنتاج المجتمع.. دراسة عن الطلاب، ولكن هو الآخر تنقصه المقدرة التركيبية..وسواه لا أعرف أحداً.

*** أستاذ أنطون.. هل انتهت فكرة التقدم في رأيك؟..**

** (وضحك) تحتاج إلى تفكير جدي.. فكرة التقدم لاتنتهي. ولكنها الآن متعثرة.. كما أنه تعالت في العقد الأخير انتقادات كثيرة لمفهوم التقدم.

*** خامرني شعور وأنا أقرأ بحثك عن الحداثة، أنه رغم الاحتفاء بالمرحلة الجديدة التي حددتها اصطلاحياً بعد الخمسينات، فإنك تضمر شكوكاً حول مفهوم التقدم وإمكانيته.**

** لاشك أن مفهوم التقدم يحتاج إلى تجديد. ينبغي تجديده من الجذور. فهو كما فهمَ في القرنين الثامن والتاسع عشر ومع ماركس، وإن لم يكن ماركس قد تحدث عنه إلا قليلاً، يبدو مفهوماً ضيقاً وجامداً. ولهذا لابد من توسيع أفقه وتجديده. والكتّاب صاروا يتعاملون مع مفهوم التقدم بكثير من الحذر، إن لم أقل الرفض.

*** لقد ورد في دراستك أن طابع مرحلة الحداثة الراهنة هو «المغفل». فإذا كان الإنسان مغفلاً، وعلاقاته مغفلة، وكل مبادراته الحية مغفلة، فبأي معيار سنجد أننا تقدمنا!**

** بهذا المعنى... معك حق.

*** إلا إذا اعتبرنا أن المرحلة عارضة، وأن جدلية التاريخ يمكن أن ننفيها ونتجاوزها.**

** في المدى المنظور، لا أعتقد أن نفيها ممكن. في الخمسينات بلغ الحديث

عن الإنسانية «Humanisme» أوجه، ولكن في الستينات انطفأ هذا الحديث، وتلاشى. ماعاد أحد يكتب عن الإنسانية. وفي السبعينات كثر النقد الذي يتناول مفهوم التقدم، ثم توقف الحديث عنه.. وكذلك الأمر بالنسبة لمفهوم الاغتراب «Alienation» فإن من النادر استخدامه حالياً. هناك مفاهيم كثيرة من القرن التاسع عشر بليت.. ولكن بالمقابل ثمة مفاهيم يمكن تجديدها. والتقدم واحد من هذه المفاهيم. كانت لدي أفكار حول التقدم، والآن ينبغي أن أجمعها، وأن أفكر في هذا المفهوم بعمق. أعتقد أن فكرة التقدم تستحق الدراسة، وكتابة بحث حولها.

*** إن فريدريك جيمسون يربط وبشكل وثيق بين ظهور مابعد الحداثة، وبين ظهور تلك اللحظة الجديدة مؤخراً، «لحظة الرأسمالية الاستهلاكية أو متعددة القوميات»، وهو يعتبر أن اختفاء أي إحساس بالتاريخ لدى هؤلاء الحداثيين يجعلهم كالمصابين بالشيزوفرينيا يعيشون في حاضر أبدي. هو بصورة أو بأخرى نوع من العدمية.. وبالفعل فإني لا أستطيع أن أفهم نصوص سولرز وتمتماته الجسدية إلا على أنها تنويع داخل العملية الاجتماعية الكبرى التي تصنِّم كل شيء، وخاصة الجسد، لا ليعبد، وإنما ليستهلك مثل سلعة.**

** الإنسان دائماً يخلق أصناماً ثم يحطمها. هذه عملية مستمرة. إن تعليق جيمسون نابع من علم النفس التحليلي. وعلم النفس التحليلي هام، ولكن هل يستنفد الظاهرة كلها.! ومع هذا أعتقد أن دراستي عن الحداثة أصبحت بحاجة إلى إعادة نظر. لقد تجددت أمور كثيرة وخلال هذه السنوات التي مرت بعد نشره. وعليّ الآن أن أستكمله، وأعيد النظر فيه كي يقف المرء موقفاً أشمل وأكثر دقة من مفهوم الحداثة.

*** دعنا الآن نتحدث قليلاً عن الحداثة في التجربة الإبداعية العربية. لاسيما وأن في دراستك محاولة لاستقصاء سمات الحداثة في نصوص أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف وسواهم. وأنا أعتقد كما قلت لك سابقاً أن حداثتنا ينبغي أن تمتلك وعياً مركباً، أي أن تعي لحظتها التاريخية ولحظة الآخر التاريخية، وبالتالي أن تبتكر كتابتها الجديدة في الوقت الذي تصوغ فيه**

مشروعها عن التحديث ضد الغرب الرأسمالي وفي مواجهته. ولذا فإني لا أعتقد أنه أمر إيجابي أن تتوفر في كتاباتهم سمات النص الحديث الغربي كما بينتها في دراستك، وأعني الاستقلالية، والكلية، وإلغاء البعد الثالث، والوحشية والجسدية. بما يعني ذلك من غياب المرجعية الخارجية اجتماعية كانت أو تاريخية، وإهمال العلاقة التواصلية مع القارئ، والإغراق في الذاتية وإقصاء المنفعة.. و..

** هنا.. في قضية النص لابد من العودة إلى هذه الأفكار وإعادة تأملها. ففكرة النص بذاته ودون مرجعية خارجية، يمكن أن نعتبرها فكرة منهجية. أي أن أشرح النص من النص. أن أشرح عمل أدونيس من داخل العمل وليس بالاتكاء على معايير خارجية. هذه فكرة منهجية صحيحة جداً. أنت قلت إن الحداثيين الجدد غيبوا التاريخ/ الزمان. وأنهم صاروا ينتجون أعمالهم بمعزل عن الزمان. لا قبله ولابعده وإنما بمعزل عنه. هذا صحيح ولكن هل يفيدني أن أنفض يدي من هذا الإنتاج المعاصر.! لا.. بل عليّ أن أدرسه كما هو. هذا هو الوضع.. ماعاد هناك زمان، خرجت من الزمن. وهذا بحد ذاته موقف. إنه لايلغي الزمان، كما أنه لايؤكده. إنه موقف من الوجود والعالم، له سلبياته وله إيجابياته، وينبغي أن أنظر إليه في هذه الحدود. وهذا الموقف يساعد منهجياً على استكشاف أسرار وأبعاد النص. والبنيوية كلها إنما تقوم على هذا الأساس. هي من ألفها إلى يائها قائمة على هذا الأساس. كل شيء نص. المرأة، والمنظر، والفيلم والقصيدة، والكتابة.. كلها نصوص.. وعلي أن أقاربها وأشرحها كما هي، ومن داخلها. أنت تريد أن تعتمد منهجاً آخر. منهجاً يربط النص بما قبله وبما حوله وبما يفضي إليه. هذا أيضاً منهج بين المناهج. ولكن دعنا نتساءل ألا يوجد في قلب العصور الحديثة مايلغي الزمان، أو يحاول على الأقل إلغاءه. خذ الآلة مثلاً. الآلة بلا زمان. إنها تلغي التاريخ. وهي اليوم تطبعنا على صورتها ومثالها. لقد صنعناها، ولكنها عادت بدورها فصنعتنا. ولو عدت إلى ماركس، فستجد أنه وضع أمله في التقنية والآلة، لكنه لم يتصور أن الآلة ستصير ماصارت عليه، وأن المجتمع ستعصف به مثل

هذه التحولات. وهي تحولات صنعتها الآلة بالدرجة الأولى.. وإني دائماً أتساءل.. هذه الآلة وهذا الإنسان وهذه التصورات هل هي أعراض مرحلة جديدة أم لا.! أي هل الآلة هي التي تصوغ المجتمع أم أن هناك مرحلة جديدة لم تتكشف معالمها بعد! هل كان خوف نيتشه نابعاً من الآلة التي أحس أنها تسلخ الإنسان عن جذوره، وتمزق أصالته، أم أنه أدرك أن المرحلة التاريخية هي التي تشكل ذلك الوضع الذي أفزعه. إذا قرأت نيتشه فستجد أن المرحلة التاريخية في نظره هي التي كانت تفرض تلك التحولات المفزعة. وما الآلة إلا مظهر من مظاهرها.. ويبدو أن التاريخ يمضي في هذا الاتجاه.. اتجاه إلغاء ذاته. ولهذا فإني أعتقد أن كل شرح، سواء كان يستقي مفرداته من علم النفس التحليلي، أو من الماركسية، أو من النظام الرأسمالي، هو خروج على فكرة الحداثة ذاتها. لأن الحداثة مرحلة تاريخية مستقلة. وعلي أن أدرسها الآن كما هي، ثم أجد لها الشروح المناسبة بعد ذلك. وبالفعل فإن شرح المرحلة التاريخية لايأتي قبلها، ولا أثناءها، بل بعدها.. وذلك طبيعي، لأنها مادامت مستمرة فإنها لاتكف عن التجدد والتغير. وكل مايمكنني أن أفعله هو أن أعاينها، وأحاول فهمها كما هي، لا أن أشرحها. هذا لايعني أن أتعامى عن المظاهر المقلقة التي تتكشف عنها. فانكفاء الإنسان على جسده مثلاً هو شيء خطير. أن يدلل جسده، ويصنمه، ويعمل من جسد المرأة صنماً..هذا خطير لأنه يسلب الإنسان روحه. وبالفعل فهذه الحضارة تفتقر إلى الروح.. وهي مخيفة.

*** استوقفتني في دراستك عبارة هامة، تنطوي على حكم قيمة له طابع المفارقة إذ تقول:**

«إن فكر الحداثة على عظمته، هو فكر الحاجة والفاقة أكثر مما هو فكر فائض الوجود عن ذاته، الذي كانت تكمن فيه عظمة فكر العصور السابقة» ثم تكرر المعنى ذاته حين تقول: «إن أدب الحداثة على مافيه من إبداع أحياناً يدهشك هو أدب الحاجة والفقر الروحي». هذه النقطة هامة وأتمنى لو نزيدها إيضاحاً.

** لقد فجّر الإنسان كل غرائزه. الآلة.. المجتمع الاستهلاكي.. الصور.. السينما.. التلفزيون.. إلخ، كل هذا فجَّر غرائز الإنسان جميعاً، فصار دائماً فقيراً. لم يعد لديه ذلك الفائض. وهنا نقطة ضعف الحداثة. فالإنسان حقيقته في فائضه عن ذاته. في هذه المجانية التي تطفر منه. الآن ضاعت المجانية. وكل قيمة المسيحية أنها استغلت هذه المجانية إلى أبعد حد، أو أرادت أن تهبها. فالفكرة المسيحية، وهي تختلف عن النظام الكنسي والتدين، مبنية على أن كل ما في الدنيا مجاني. لاثمن لشيء، لأن الرب مجاني. وكل مافي الطبيعة مجاني. والله يحب.. يعني أنه يعطي كل شيء. هذه المجانية تلاشت واندثرت. وبهذا المعنى يمكن إنه تقول أنه حكم قيمة. لكنه حكم واقع.. ما من شيء مجاني في واقعنا الراهن. كلها أسعار وحسابات. حتى الكتابة صارت جزءاً من العملية التجارية الواسعة. لقد صار المجتمع شحيحاً. ماكان المجتمع يوماً شحيحاً مثله في هذا العصر. لم تعد هناك أريحية.. كلها حسابات أرباح وخسارة. وهنا مأزق الرأسمالية، ومكمن الفساد فيها. هذا الوضع أفقر الإنسان، وأفقر مؤسساته أيضاً.

*** نستخدم كثيراً عبارة «الفكر الغربي»، وهي عبارة مضللة لأنها توحي بتجانس هذا الفكر ووحدته. وبالتالي يكون علينا أن نتعامل معه في وحدته. أما أن نقبله أو أن نرفضه. وأعتقد أن الذين يؤكدون على مثل هذه العبارة هم فريقان. مثقفو المركزية الغربية والمستشرقون من جهة، والسلفيون من جهة ثانية. الفريق الأول يريد أن يؤكد تفوقه ومركزيته وفي هذه الحالة يلجأ إلى مفهوم «الفكر الغربي» متباهياً بكل تيارات هذا الفكر، ومخفياً تناقضاته العميقة، والفريق الثاني يخشى خطر بعض تيارات هذا الفكر، فيوحد هذه التيارات في منظور واحد، ويرفضها. فكيف ترى هذه الإشكالية، لاسيما وأني لاحظت أنك تستخدم هذا المفهوم في حديثك؟**

** نحن نستعمل مصطلح الفكر الغربي كما نستعمل مصطلح الفكر الوسيط، أو الفكر الحديث، أو فكر عصر النهضة. والانتقال من مرحلة إلى

أخرى كان يتم دون أن يميزه معاصروه، لكن فيما بعد تأتي التصنيفات والتعريفات.. وهي على كل حال تصنيفات اصطلاحية لا أكثر.. أنا أعلم أن الفكر الغربي ليس واحداً، وليس متجانساً، ولكن حين أكتب فإني مضطر إلى تنظيم أفكاري، وتصنيفها. أوروبا ليست نحن.. وعلاقة المواجهة التي حكمت تاريخنا مع الغرب تسهل أو توجب أحياناً مثل هذا التصنيف العام. إننا في معركة مستمرة مع الغرب، ومع الرأسمالية الغربية.. خاصة بعد أن كتلت أمريكا وراءها كل الغرب الأوروبي. إن المواجهة تفرض نوعاً من الاستقطاب المتطرف. حين سافرت إلى فرنسا للدراسة، كان لديّ مزاج كوزموبوليتي متفتح. ولكن الفرنسي أيقظني بفظاظة. قال لي: أنت لست من هنا.. أنت لست فرنسياً ولا أوروبياً. أنت آخر. هذا الموقف العدائي صدمني، وأعادني إلى أصولي وجذوري. إذن لايوجد فكر غربي بمعنى الوحدة المتسقة والقائمة بذاتها. ولكن في الوقت نفسه يوجد فكر غربي في سياق المواجهة والصدام. إنه فكر ذلك الذي يرفضك ويقول لك: إنك لست منا. ولكن مع هذا فإن علينا ألا نغفل تلوينات واختلاف، الاتجاهات في الفكر الغربي. وإذا لجأنا إلى تصنيفات عامة، فينبغي أن نضعها دائماً في سياقها النسبي، وألا ننسى معناها الاصطلاحي.

الثقافة الوطنية والوعي التاريخي(*)

سيكون لدي ادعاء نافلٌ لو قلت إن لدي تعريفاً جامعاً للثقافة الوطنية. وربما ليس ضرورياً أن يوجد مثل هذا التعريف، لاسيما إذا كان ينطوي على تحديدات وتبسيطات تصادر التجديد وتعرقل مغامرة الإبداع والممارسة، وفي رأيي، إن مايفوق مسألة التعريف أهمية، هو أن نتلمس بعض المقومات، وأكثرها شمولاً هو الوعي التاريخي، أعني وعي الواقع لصيرورة مركبة وعلى مستويين. مستوى التاريخ المحلي، حيث تتضمن صيرورة الحاضر روافد صيرورة الماضي، وخمائر صيرورة المستقبل. والمستوى الثاني هو التاريخ الكوني، حيث تتفاعل صيرورة الواقع عبر الجدل والصراع مع صيرورة عالمية متعددة الاتجاهات والأزمان والغايات. ورغم أن السنوات الأخيرة راكمت الشكوك حول فكرة التقدم، بل وحول فكرة التاريخ ذاتها، والسيد «فوكوياما» أعلن بعد تداعي المعسكر الاشتراكي وبحماسة غوغائية نهاية التاريخ. فإن فكرة الصيرورة، مع ذلك، تظل المضمون الجوهري لكل وعي تاريخي. ولأننا لانستطيع أن نتحمل الغبن الذي ترتبه علاقات القوى في العالم المعاصر، ولأننا ومعنا شعوب كثيرة، نأمل أن يكون لنا دور ومبادرة في تجديد مستقبلنا بخاصة، والمستقبل الإنساني بعامة، فإن التاريخ لن ينتهي، وعلينا أن نخوض غماره، وأن نعي حركته واتجاهه.

إن هذا الوعي التاريخي المركّب هو المقوّم الجوهري لكل ثقافة وطنية. فإذا

(*) قضايا وشهادات ـ ١ ـ خريف ١٩٩٠، دار عيال.

غاب أو أهمل تهافت الخطاب الثقافي، وانزلق إلى التلفيق والوهم. ولاشك أن دراسة بعض المشاريع الثقافية العربية التي افتقرت لمثل هذا الوعي، يمكن أن توضح هذه النقطة بصورة أجلى.

- ١ -

في القرنين الأخيرين، قرني النهوض والنكوص المتكررين، كثيراً ماظهر مثقفون حاولوا أن يراوغوا التاريخ، وأن يضعوا قضية التأخر وتحدي الغرب العدواني على صعيد حضاري. فالمشكلة في جوهرها هي مواجهة بين حضارتين، ولهذا فقد انبرى هؤلاء المثقفون المجروحون حتى العظم لصياغة مرافعة بليغة عن الحضارة العربية الإسلامية في مواجهة الحضارة الغربية الغازية كانت هذه المرافعة تغذي وهماً بالاستمرار وتوفر الفرصة لتمجيد الذات، وتقلص الانحطاط الراهن إلى مجرد احتلال عابر. ولاريب أن حماسة النبرة كانت تدغدغ المشاعر المتوترة، لكنها كانت تترك الواقع أعزل وتبدد القوى في معركة عقيمة وزائفة. ولم يفت سلفياً مستنيراً مثل مالك بن نبي ماينطوي عليه هذا الموقف من مراوغة وتبديد، ففي كتابه «الصراع الفكري في البلاد المستعمرة» يقول: «إننا لازلنا مستعدين لنصرف من الوقت والمال والفكر دون جدوى (...) وهذا مانشعر أولاً إزاء بعض المشاريع ذات الشأن، حينما يحاول من يقوم بها، أن يجند الأفكار والأقلام والأموال للدفاع عن الإسلام من هجمات المستشرقين. فإذا الاستعمار يبدي ارتياحه لمثل هذه المشاريع حينما يأتيه نبوءها، إن لم نقل أنه أوحى من بعيد بفكرتها لأنها سوف تصرف الأموال والأقلام والأفكار عن الأشياء الجدية، كما نشعر أيضاً أنه سوف يبدي قلقه ولو أن أحداً انفلت من تأثير سحره، وحاول أن يقول، إن المشكلة ليست في الدفاع عن الإسلام الذي يجد في جوهره حصانته من عطاء الله إليه، ولكن في تعليم المسلمين كيفية الدفاع عن أنفسهم بما في الإسلام من وسائل الدفاع. فالاستعمار يغضب حينما يتوقع بأن المشكلة سوف توضع هكذا إذ

بذلك سوف يفلت من يده زمام الأمور (....) وأن القضية سوف تخرج من عالم المتافيزيقا والظلام لتدخل عالم الجد وتصبح قضية مطروحة لعلم النفس والاجتماع لتدرس في ضوئها الشروط التي تشجع الاستعمار، أو تنمي القابلية للاستعمار»[1].

ولقد اخترت رد مالك بن نبي على هذا الموقف، لأنه هو ذاته وضع مشكلة النهضة على صعيد حضاري، وحاول مستفيداً من ثقافته المزدوجة، أن يتجنب مراوغة التاريخ.

في نهاية الأربعينات أصدر مالك بن نبي بالفرنسية كتاب «شروط النهضة»، وفيه يحدد مشكلة العالم الإسلامي، والقواعد التي يمكن أن تضمن انبعاثه. والمشكلة هي جوهرياً مشكلة حضارية، وكل ماتم خلال نصف قرن من العمل النهضوي ليس إلا بادرة حضارة أو مرحلة إرهاص. لقد جزأ النهضويون الأوائل المشكلة «فرأى رجل سياسي كجمال الدين الأفغاني أن المشكلة سياسية تحلّ بوسائل سياسية، بينما رأى رجل الدين كالشيخ محمد عبده أن المشكلة لاتحل إلا بإصلاح العقيدة والوعظ»[2]. وكل هذا التشخيص لا يتناول المرض، ولايعالج أعراضه. «فالعالم الإسلامي يتعاطي هنا حبة ضد الجهل، ويأخذ هناك قرصاً ضد الاستعمار، وفي مكان قصي يتناول عقاراً كي يشفى من الفقر.. ولكنا حين نبحث حالته عن كثب لن نلمح شبح البرء، أي أننا لن نجد حضارة»[3]. ولكن هل نستطيع أن نأمل بمثل هذه الطفرة المباشرة، وأن نشرع في بناء صرحنا الحضاري المتكامل. هنا يخلط ابن نبي اللاهوتي بالتاريخي، ويكسو الفرضيات التاريخية لبوس الحقائق العلمية كي تلائم برنامجه. فالتاريخ هو سلسلة من الدورات التامة، «وإذا نظرنا إلى الأشياء من

(١) مالك بن نبي ـ الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ـ دار الفكر ـ دمشق ـ إصدار ندوة مالك بن نبي.

(٢) مالك بن نبي ـ شروط النهضة ـ دار الفكر دمشق ـ ١٩٧٩ إصدار ندوة مالك بن نبي.

(٣) المصدر السابق.

الوجهة الكونية، فإننا نرى الحضارة تسير كما تسير الشمس، فإنها تدور حول الأرض مشرقة في أفق هذا الشعب، ثم متحولة إلى أفق شعب آخر»[٤] وهذه سنة التاريخ التي لاتتبدل، وهي في الوقت نفسه (سنة الله التي قد خلت من قبل ولن نجد لسنة الله تبديلاً)، ولنلاحظ هنا قبل الاستطراد في تقصي برنامج مالك بن نبي الحضاري، كيف يتم الخلط بين اللاهوتي والتاريخي، فعلى الرغم من أن نبي يميل إلى القسوة على قومه، ولايحب المداجاة والتسويغ، فإن مثل هذا التفسير يخفف كثيراً من الحصر الذي كان يحسه العرب إذ يتأملون واقعهم وقرونهم الضائعة فانحطاطهم يتخذ طابع القدر الإلهي الذي لايرد، وكلّ مافعلوه، وما آلوا إليه كان حتميات متوافقة مع سنة الكون، وماكان بوسعهم أن يتفادوا منه شيئاً، لقد كانوا ذريعة لتجلي القانون الإلهي - الكوني - التاريخي - ولايخفي ابن نبي أنه استسقى فكرة الدورة التاريخية من أدوار الدول عند ابن خلدون، ثم عممها على مستوى الحضارات. وسنرى أن تأثير ابن خلدون كان أعمق من ذلك، ولكن ألم يلاحظ ابن نبي أن النظام الخلدوني المغلق يقصي الأمل، ودائرتيه تحبط الفعل الإنساني الحر. «إذا نزل الهرم بدولة فإنه لايرتفع عنها» إن الدورة التاريخية ماهي إلا فكرة تفسيرية، وأحياناً تعويضية، لكنها في كل الأحوال لاتشكل نظرية إيجابية لتغيير التاريخ والفعل فيه ومع هذا فإن ابن نبي يستغل جانبها التفسيري، لكي يرتب مجالاً ذهنياً متماسكاً للعود الحضاري. فإذا كانت الدورة التاريخية سنة كونية، فإن ذلك ينطبق علينا انطباقه على سوانا، وتدهورنا الحضاري لايعتبر استثناءً بل دلالة مبكرة على ماينتظر سوانا، إن دورة الحضارة الغربية هي الأخرى محكومة بهذا القانون، وأنها الآن في طورها الأخير، طور الاضمحلال. وصوت شبنغلر الداوي وهو يعلن أفول الغرب، إنما هو علاوة على الإدراك الخفي بأن الشمس تغرب، وأن الوقت حان كي يغرق الغرب في الظلام، ظلام مابعد الحضارة. ومثل هذه القناعة، هي التي جعلت مالك بن نبي يهمل

---

(٤) المصدر السابق.

عقبة كبيرة يطرحها النظام الدوري. وهي طبيعة العلاقات بين دورة وأخرى لاسيما في ظل الهيمنة والعدوان. ولهذا فهو لم يتوقف عند الاستعمار، كعلاقة قوى ومجموعة مصالح. وإنما بسّطه إلى عنصر أخلاقي نفسي لايمكن أن يقتنع به إلا هذا الرائي الذي يشهد انبعاث قوة واضمحلال قوة. في هذه الحالة فقط يمكن أن يكون تغيير داخلي ومثابر في روح الفرد هو التجلي لهذا الميزان الجديد، وهو الضربة الأخيرة التي ستقضي على خصم منهك. فالاستعمار ليس الجيوش الغاضبة وليس الاحتلال وفرض الإرادة الاستعمارية، وإنما هو وقبل ذلك كله الخور والذل اللذان ينخران في نفس الفرد، ويجعله «قابلاً للاستعمار». «إن الاستعمار ليس من عبث السياسيين ولا من أفعالهم بل هو من النفس ذاتها، التي تقبل ذل الاستعمار، والتي تمكن له في أرضها»[٥]. وحين يتم «تحول نفسي، ويصبح معه الفرد شيئاً فشيئاً قادراً على القيام بوظيفته الاجتماعية، جديراً بأن تحترم كرامته، وحينئذ يرتفع عنه طابع القابلية للاستعمار.. فكأنه بتغيير نفسه قد غير وضع حاكميه تلقائياً إلى الوضع الذي يرتضيه»[٦]، ووفق هذه النظرة المزدوجة «والمطمئنة» التي ترى أن النفس الإسلامية بدأت تستيقظ بعد طول رقاد، وأن الغرب يحتضر ـ هو لايصرح بذلك فعلاً، بل يومئ إليه، وسياق التحليل يؤكده. فإن الإجراء المطلوب لايرقى إلى مستوى الخيارات التاريخية الكبيرة كإشعال الثورة والتعبئة الشعبية، بل يقتصر على الإصلاح، والتوسع فيه، وإقالته من العثرات التي أصابته حين تورط ابن باديس ورفاقه في جمعية الإصلاح، في التلوث بأوحال السياسة، وتلطيخ بياض ملابسهم بالمناورات والانتخابات. وربما كان لافتاً للنظر هذا الاحتقار الذي يبديه ابن نبي للعمل السياسي، ولكن ألا يعكس ذلك رؤيته المبسطة، أو اللاتاريخية للعلاقات الدولية، وللواقع الذي وجدت الشعوب نفسها فيه غداة الحرب العالمية الثانية واشتداد الصراع بين الشعوب المقهورة

(٥) المصدر السابق.

(٦) المصدر السابق.

والإمبريالية، ومن خلال هذا المخطط التبسيطي، فإنه يستطيع أن يمضي في محاججة نظرية ذكية ومثقفة عن تشابه أدوار الحضارات، والعناصر التي تنشأ بها ومنها الحضارات. فأما بالنسبة للسيرورة الواحدة التي تتخذها كل الحضارات. وهنا يظهر أثر ابن خلدون جلياً مع استبدال المفهوم الديني الروحي بمفهوم العصبة - فإنها تبدأ دائماً بجذوة روحية. كانت هذه الجذوة هي الإسلام الذي أطلق شرارته النبي العربي، وقد استمرت هذه الجذوة متقدة وقائدة حتى وقعة صفين التي واجه فيها علي معاوية، والتي انتهت إلى تحول المسيرة الإسلامية إلى ملك عضوض. مع هذا التحوّل توقف تأثير الجذوة الروحية، وتحولت إلى احتياطي يتآكل مع مرور الحقب والأزمان، لكن خلال هذه الفترة بالذات تزدهر الحضارة العربية الإسلامية، وتخفق ذرى تقدمها في مختلف الميادين.. إن هذه المرحلة هي المرحلة العقلية في عمر الحضارة، والتي تنتهي مع نفاذ كل الاحتياطي الروحي واستهلاكه، فتبدأ بعد الأوج في الانزلاق إلى الظلمات وسيادة الغرائز بدلاً من الروح والعقل. ويمكن أن نؤرخ نهاية حضارتنا بوفاة ابن خلدون.. وإن الحضارة الغربية قد اتبعت نفس السيرورة. فالجذوة الروحية قدمتها المسيحية التي ظلت عنصراً في حالة كمون، ولم تنطبع في النفوس إلا عندما بلغت وسط البداوة الجرمانية في شمال أوروبا، وحمل لواءها الإمبراطور شارلمان في أواخر القرن الثامن وأوائل القرن التاسع، في هذه المرحلة تحولت المسيحية إلى جذوة روحية بنت ووضعت أسس الحضارة الغربية لكن منذ عصر النهضة توقف العنصر الروحي وبدأ عصر العقل الذي يمتد، هل نقول حتى يومنا هذا. ولكن ابن نبي يلمّح كما قلت إلى أن الغرب، وعلى لسان مفكريه، بدأ بتدهور إلى الطور الثالث حيث تخيم الظلمة، منذ متى؟.. إن ابن نبي يتحرج من تحديد تاريخ أو واقعة. ومع هذا لندع الطور الأخير، ويبدو أن انتظارنا له سيطول، ولنتأمل الطور الأول، إن التصنيف التاريخي المعاصر، طبعاً يمكن الاحتجاج هنا بأن هذا التصنيف متحيز، وأنه ثمرة عقول فقدت دوافعها الروحية، ولكن بعض

الملاحظات التي تركها المؤرخون العرب على سبيل المثال تتوافق ولو لأسباب أيديولوجية مع هذا التصنيف، الذي يصف فترة الاتّقاد الروحي المسيحي بأنها فترة مظلمة، وأصبح مصطلح القروسطية (القرون الوسطى) حكماً قيمياً إضافة إلى إشارته إلى مرحلة تاريخية معينة.

طبعاً إن فكرة الدورات بما أنها فرضية تفسيرية لايمكن أن تحلّ كل الإشكالات التي تطرحها الصيرورة الفعلية للتاريخ، ولذا فإنها مضطرة للاجتزاء، والتعميم، وإهمال بعض الحقائق والسكوت عن أخرى. ولو شئنا الآن لواصلنا طرح التساؤلات التي تثيرها مثل هذه الفكرة.. لكن سأوجز اعتراضاتي في سؤال واحد: أين يضع نظام الدورات مسألة التقدم العلمي، والآفاق التي يفتحها أمام الغرب والبشرية جمعاء. وهذا التسارع في وتيرة الكشوف والسيطرة على الطبيعة هل هو علامة انحطاط وأفول.

إن مفهوم الدورات التاريخية الذي بنى عليه ابن نبي تفاؤله ومشروعه قد يكون نافعاً في إطار إيديولوجي بحت، لكنه لايكشف وعياً بالمرحلة التاريخية التي نعيشها، ولا بالمرحلة التاريخية التي يجتازها الغرب والعالم من حولنا، وهو بالفعل يتحاشى الدخول في أي تحليل اجتماعي أو سياسي، ويكتفي بملاحظات لاذعة عن الغيبوبة التي كان يعيش بها المجتمع الجزائري قبل ظهور المصلحين. مجتمع الدروشة. والزار، والمزارات.. باختصار مجتمع العادات الوثنية. ورغم أن الإصلاح قد بدأ، لكن يُخشى من تحول الشعب إلى وثنية الانتخابات والسياسة التي تماثل الدروشة، ولهذا لابد من المضي بإصرار أكبر في طريق الإصلاح. وقد كان مهماً هذا الإلحاح على دور التبشير والتربية، إلا أن ابن نبي لايقدم أي إجراء عملي لنجاح مثل هذه العملية التي تطرح أسئلة معقدة مثل: ماهي الأرضية الاجتماعية لهذه العملية، وكيف يمكن تنظيمها، وماحدود الحرية المتاحة لها، وأكثر من ذلك، من يصلح المصلحين؟.. أي كيف نعدُّهم ونهيء لهم مناخ العمل والإصلاح. كل هذه الأسئلة تظل بلا إجابة.. وفي التخطيط التبسيطي الذي يقترحه لبناء الحضارة، وهو تخطيط

لايستبعد معونة الله، قد تكون مثل هذه الأسئلة دنيوية، وأقل شأناً من أن يلتفت إليها المشروع. ولاسيما أن كل الحلول ستنبثق بتلقائية حين تتحقق عناصر البناء الحضاري، ومعها المفاعل الكيماوي الذي يدمج بينها، ويصوغ منها الحضارة. هذه العناصر هي: إنسان + تراب (مادة) + زمن، أما مايدمج هذه العناصر ويفاعل بينها فإنه الدين، أو الحماسة الروحية. وقد زودنا القرآن الكريم بمبدأ التاريخ التكويني إذ أخبرنا «إن الله لايغير مابقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم». وانطلاقاً من هذا المبدأ، فإن من السداد القول بأن «تكوين الحضارة كظاهرة اجتماعية إنما يكون في نفس الظروف والشروط التي ولدت فيها الحضارة الأولى»[(٧)]. ولهذا فإن مهمتنا الآن هي أن نوقظ، أن نحيي، أن نكرر ذلك السمو الروحي الذي اتسمت به العقود الأربعة الأولى من عمر الحضارة الإسلامية. ويحرص ابن نبي على تكرار أمين وحرفي إلى حد أنه يستبعد أهل المدن، أهل القِلّة، والنصف أي الإنجاز ونصف الإصلاح، من هذا المشروع ويركز على أهل البادية الذين مازالوا يحتفظون بنقائهم، وفضائلهم الطبيعية، وهنا يستعيد أطروحة ابن خلدون في إنشاء الدولة. ولاتساور ابن نبي أي شبهة بأن التاريخ إذا كرر نفسه، فقد يكون مهزلة ولهذا فإنه يمضي في مخططه واثقاً ومطمئناً. وفي الفصل الذي يخصصه للإنسان، ويحدد سبل تغييره بتوجيه الثقافة، والعمل، ورأس المال (باعتباره آلة اجتماعية تنهض بالتقدم المادي). يقدم في مجال الثقافة رؤية شاملة، وسيعود ويجعلها أشمل في كتاب مستقل عنوانه «مشكلة الثقافة» تحدد الثقافة بطريقة مدنية تشمل الأخلاق، والذوق الجمالي، والمنطق العلمي، والإعداد المهني.

ومايلفت النظر لدى ابن نبي، هو أنه رغم بناء مشروعه على عودة أصولية، فإننا لانكاد نعرف بالضبط ما الذي يميز في نظامه الدين عن سواه من الأفكار والمثل. فهو مثلاً يبدي إعجابه بنهوض الصين وروسيا واليابان، ويتمنى لو نستطيع اختزال الزمن كما فعلوا.. وهو يقول صراحة: «فالحضارة لاتظهر في

(٧) المصدر السابق.

أمة من الأمم إلا في صورة وحي يهبط من السماء يكون للناس شرعة ومنهاجاً، أو هي على الأقل تقوم أسسها في توجيه الناس نحو معبود غيبي، ولو كان غيباً من نوع زمني، أي في صورة مشروع اجتماعي بعيد الأمد مثل بناء مجتمع جديد يضع حجره الأول جيل وتواصل البناء الأجيال المتابعة»[٨]. وهو أكثر صحة ورحابة من أن يتقوقع بحقد ومرارة على حضارته القومية، إنه يفخر بأنه ديكارتي، ويقر بأن هذا المنهج لايمكن تجاوزه، وهو لايحاول الاختناق في عطن غرفته المحكمة الإغلاق «ومن العبث أن نضع ستاراً حديدياً بين الحضارة التي يريد تحقيقها العالم الإسلامي والحضارة الحديثة»[٩] بل كان يأمل في تفاعل خصب ومبدع، ولهذا لم يستنفذ نفسه في خطاب انفعالي يهجو فيه الغرب، وماعدانا من الأقوام والحضارات. وفي محاججته كان يستخدم معارفه من الثقافة الغربية دون عقد، وكان يستقي من تجارب الشعوب الأخرى أمثلة ومحفزات. ولاشك أن البرنامج الثقافي الذي وضعه في كتاب مشكلة الثقافة يبدو في حدوده النظرية عميقاً ونافذاً، ولا أدري إن كان قد أتيح له حين عين مديراً عاماً للتعليم العالي عام ١٩٦٣، أن يمتحن أطروحاته عملياً. لاسيما أن التجريد الذهني يكاد يطبع أعماله ومقارنة بسيطة بين مشروع طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» وبين «مشكلة الثقافة» توضح الفرق بين المشروع الشامل المرتكز على وعي تاريخي عميق، وبين المشروع الذهني الذي يتعامل مع التاريخ بانتقائية، وتبسيطات حضارية تتجاوز الإشكالية التاريخية بدلاً من مواجهتها في الواقع، وعبر طابعها المركب...

وفي أواخر عمره كانت حماسته قد خفت، وأدرك أكثر فأكثر تعقيد العالم والتاريخ، عاش انهيار الآمال التي بثها مؤتمر باندونغ مع صحوة أفريقيا وآسيا، وشراسة المواجهة مع الإمبريالية، واستمرار الاستعمار رغم اختفاء

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

جيوشه، وهزيمة الـ ٦٧، وفي عام ١٩٧٢ ألقى محاضرتين في دمشق أكد فيهما على أفكاره ولكن في سياق بعيد عن التفاؤلية، فبعد أن يقدم خريطة للعالم المعاصر تهيمن قوة المحور واشنطن ـ موسكو ـ لايجد لنا رسالة إلا رسالة البقاء: «أما نحن فمضطرون أن نطرح مشكلاتنا بمنطق البقاء حتى نستطيع أن نتقدم بعض الخطوات، حتى نستطيع أن نرفع مستوانا إلى مستوى الحضارة»[١٠]، وهو يوصي المسلم أن يعرف نفسه دون مغالطة، وأن يعرف الآخرين ولايتعالى عليهم، ثم أن يعرّف نفسه للآخرين بصورة محببة، صورة مبرأة من أصناف التخلف ورواسب القابلية للاستعمار.

* * *

إذا كان مالك بن نبي قد اختار المقاربة التاريخية التي تيسر له التبشير بالعود إلى البدء، واستئناف النشاط الحضاري، فإن سيد قطب اختار أن يلغي التاريخ والواقع وكل منجزات الإنسان لكي يقترح علينا العودة إلى إسلام صوري وفقير ومتعال. هل قلت «يقترح».. إن قاموسه ولاسيما في المرحلة الأخيرة من حياته، نفى مثل هذه اللفظة المائعة. والأصح أن أقول «يفرض» علينا. فهو يقدم دعوته على شكل حصار إلهي، فأما أن تؤمن بها وتفوز، وإما أن تتردد أو تناقش، فترمي بالجاهلية والكفر. ويفاقم الأمر خطورة هو أن الدعوة لم تعد اجتهاداً ثقافياً فقط بل صارت حركة وتنظيماً وكتائب، إن المفكر هنا لاتفوته المسائل الإجرائية، وهو منذ البدء يدمج الدعوة بالممارسة، والتبشير بالقتال.

منذ غادر قريته إلى القاهرة وحتى أواسط الستينات، عاش سيد قطب محناً وتقلبات شأنه في ذلك شأن الكثيرين من مثقفي جيله، عبر محنة الشك الديني، ووالى العقاد، ثم خاصمه، ونشر في ١٩٣٤/٥/١٧ مقالاً في الأهرام دعا فيه إلى العري التام، وأن يعيش الناس عرايا كما ولدتهم أمهاتهم، وكان في

---

(١٠) مالك بن نبي ـ دور المسلم ورسالته في الثلث الأخير من القرن العشرين ـ دار الفكر ـ دمشق ١٩٧٩.

هذا المقال يرجع صدى دعوات ظهرت في أوروبا آنذاك، وسافر في منحة تدريبية إلى أمريكا، واقترب من الإخوان المسلمين، ثم ابتعد عنهم وهاجمهم، ثم عاد وانضم إليهم، ويقال إن ذلك تم بعد ثورة يوليو، وحين كانت العلاقة وثيقة بين الإخوان والضباط الأحرار، ثم كانت محنة الاسكندرية، ثم السجن. ويمكن القول إن معظم مؤلفاته، ولاسيما تلك التي تتضمن أسس الدعوة (معالم في الطريق، هذا الدين، المستقبل لهذا الدين)، قد وضعته في السجن.

وإذا تفحصنا خطاب سيد قطب فسنجد أنه ينطلق من فكرة كانت مضمرة عند مالك بن نبي، لكن حسن البنا مؤسس حركة الإخوان، أعلنها بثقة وبلهجة تقريرية: «إن دورة التاريخ قد بلغت من جديد المرحلة التي سيقوم فيها المسلمون بقيادة العالم. وإن القرآن يقيم المسلمين أوصياء على البشرية العاجزة». ويكرر سيد قطب المعنى ذاته: «الإسلام ينوط بالأمة المسلمة مهمة هائلة مهمة الوصاية على البشرية». ولاشك أن هذه العبارات نموذجية في دلالتها على ماسميناه مراوغة التاريخ. إذ تكفي بضع كلمات مثقلة بالإنشاء والسحر حتى نجوز التخلف والتجزئة والأمية والهزيمة ونصبح أوصياء على البشرية. ولكن أليس البيان نصف الدعوة، والحركة نصفها الثاني.

فإذا تساءلنا ماهو السبيل إلى تحقيق وصايتنا على البشرية، فإن الجواب يأتي سهلاً، ومترابطاً، ومكتفياً بذاته. فالإسلام يقدم للبشرية نموذجاً من النظام المتكامل لاتجد مثله في أي نظام عرفته الأرض. هذا النظام يقوم على أساس أن الحاكمية لله وحده، فهو الذي يشرع وحده، وسائر الأنظمة تقوم على أساس أن الحاكمية للإنسان فهو الذي يشرع لنفسه. والنظم القائمة على تشريع إنساني مهما تعددت أشكالها وبيئاتها وأزمانها هي أنظمة جاهلية. والجاهلية لاتشمل فقط البلاد غير الإسلامية، ولكنها تشمل أيضاً كل الدول التي تسمي نفسها زوراً إسلامية. بمعنى آخر إن البشرية كلها تتمرغ اليوم في الجاهلية. ورسالة الإسلام الآن هي إخراج البشر من عبادة العباد إلى عبادة الله وحده. ولامجال للمهادنة أو التعايش بين حاكمية الله وحاكمية البشر، ولابد

من أن تزيح واحدة الأخرى. «إن المعركة صليبية في صميمها، لاسياسية ولااقتصادية. فهدف الإسلام لم يكن في يوم من الأيام هو تحقيق القومية العربية ولا العدالة الاجتماعية، ولاسيادة الأخلاق، ولو كان الأمر كذلك لحققه الله في طرفة عين، ولكن الهدف هو إقامة مجتمع الإسلام الذي تطبق فيه أحكام القرآن تطبيقاً حرفياً. وأول هذه الأحكام أن يكون الحكم نفسه لله وليس لأي بشر أو جماعة من البشر، وأن أي حاكم إنسان بل أي مسؤول إنسان، إنما ينازع الله سلطته، بل إن الشعب نفسه لايملك حكم نفسه، لأن الله هو الذي خلق الشعوب وهو الذي يحكمها بنفسه»(١١). وتتساءل متى تحققت حاكمية الله في التاريخ الإسلامي. ويأتي الجواب بسيطاً. تحققت في تلك العقود التي تشمل فترة الوحي التي انقطعت بوفاة محمد، وخلافة أبي بكر وعمر ونصف خلافة عثمان وخلافة علي. ولماذا انقطعت؟.. والجواب: لأن معاوية انحرف بالإسلام وروحه «فلما جاء الأمويون وصارت الخلافة الإسلامية ملكاً عضوضاً في بني أمية لم يكن ذلك من وحي الإسلام إنما كان من وحي الجاهلية الذي أطفأ إشراقة الروح الإسلامي»(١٢). كيف نفسر انتصار الروح الجاهلية على حكم الله، ولما تكتمل أربعة عقود من التاريخ الإسلامي. ثم ألم تكن حاكمية الله في عهد الخلفاء الراشدين عبر البشر. ألم يكن أبو بكر وعمر وعثمان وعلي أفراداً من الناس. وتجاب: ولكن هؤلاء هم صحابة الرسول وأعمدة الدين. وتقول هذا صحيح، ولكن ذلك لم يمنع أن يتعثر واحداً منهم وهو عثمان ويضعف أمام قرابته وعصبيته، ويصف سيد قطب الثورة التي انتهت بقتل عثمان «كانت فورة من روح الإسلام». وهذا يعني أن حكم الله منوط بالبشر ومصالحهم المتناقضة، وأهوائهم المتباينة. فما الذي يضمن أن هذه العصبة التي تأتي بعد أربعة عشر قرناً، والتي لم تعاصر

(١١) د. محمد حافظ دياب ـ سيد قطب الخطاب والإيديولوجيا ـ دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ١٩٨٧، والمقتطف مأخوذ من كتاب معالم على الطريق.

(١٢) سيد قطب ـ العدالة الاجتماعية في الإسلام ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ ١٩٨٠.

الرسول، ولم تحضر المشاهد معه، ولم تقبس منه جذوتها الروحية، ولم ترعشها أصداء الوحي اليومي والمباشر، ستكون أقدر من أولئك الصحابة على إقامة النظام الإسلامي وإقرار حاكمية الله، وستكون أشد حصانة أمام المتغيرات والمصالح والأهواء. ينبغي أن يكون المرء قليل التواضع حتى تخامره مثل هذه الادعاءات. وسيد قطب لايبدي أي تواضع في خطابه، بل يسوقه بلهجة قاطعة ومتسلطة. إن رؤيته للإسلام هي الرؤية الحق، وتفسيره هو التفسير النهائي، ولهذا فإنه يستطيع أن يمضي ببساطة لتكفير كل الناس وكل المجتمعات المسلمة وغير المسلمة، وأن يلغي فوق ذلك التاريخ الإسلامي. فبعد معاوية لم يعد هذا التاريخ ليثير الاهتمام لأنه لايخلو من جاهلية، ولذا فإنه يهمله باستثناء الحوادث أو الوقائع التي يجدها تدعم أطروحته. أما الحركات الفكرية، واجتهادات العلماء، وتلك التيارات التي شكلت ألق الحضارة الإسلامية فيحذر منها ويود لو يلغيها «والتصور الإسلامي الصحيح لايلتمس عند ابن سينا أو ابن رشد أو الفارابي وأمثالهم ممن يطلق عليهم وصف فلاسفة الإسلام، ففلسفة هؤلاء إنما هي ظلال للفلسفة الإغريقية غريبة في روحها عن روح الإسلام»[١٣] وهكذا فإننا نجرّد من تاريخنا، ويكون علينا أن نقفز من واقع جاهلي معاصر عبر أربعة عشر قرناً، لنقبس فترة العقود الأربعة الأولى، ونحييها إحياءً حرفياً، وكأنه لم يكن ثمة زمن، ولاتاريخ، ولاتبدلات. والإحياء يبدأ بمرحلة مكية تنشر فيها الدعوى، ويستكمل فيها جهاد النفس، وتزاح أقنعة المنافقين، وينفض طاغوت الحكام. وفي مرحلة المدينة تقيم الجماعة الدولة الإسلامية، ثم تبدأ الفتوحات. ولكن هل هذا الإحياء هو إحياء جوهري للإسلام أم إحياء شكلي وإيديولوجي؟ في تقديري أن هذا الإحياء أقرب إلى الشكل والإيديولوجيا وهو لايصل إلى عمق الظاهرة الإسلامية. لأن أي دارس متبصر يدرك البعد التاريخي لهذه الظاهرة، ومدى مشاكلتها للواقع والناس، وسيرورة الحياة. ثمة معرفة عميقة بالبيئة ومشكلاتها، بتركيبها

(١٣) سيد قطب ـ العدالة الاجتماعية في الإسلام ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ ١٩٨٠.

الاجتماعي والاقتصادي وبنيتها الفكرية، إضافة إلى معارف عن التاريخ القديم، وتاريخ الأمم المجاورة وقراءة أسباب النزول بعناية تؤكد هذا البعد التاريخي، وتوضح مغزاه. لهذا فإن الإحياء الفعلي للظاهرة الإسلامية ينبغي أن يبدأ بمعرفة البيئة، والاستبصار بمشكلاتها الفعلية، وتركيبها الاجتماعي، واتجاهات التطور الممكنة فيها، لا أن يحاكي ماهو شكلي في الظاهرة متوهماً إسلاماً لا تاريخياً، ومتعالياً، وطقوسيا. ولم يكتف سيد قطب بتجاهل الواقع ومشكلاته الملحة، بل حذر مريديه من الاشتغال بهذه القضايا الملموسة «لقد يخيل لبعض هؤلاء أن عرض أسس النظام الإسلامي - بل التشريعات الإسلامية كذلك - على الناس مما ييسر لهم طريق الدعوة، ويحبب الناس في هذا الدين وهذا وهم تنشئه العجلة»[١٤]. والواقع أن سيد قطب حين يفعل ذلك، فإنما يرتب هو الآخر «المجال الذهني» الذي يتيح له بناء دعوته دون تناقضات بنيوية. ألغى التاريخ الإسلامي لأنه يفتح باب الجدل، حتى ولو كان يغلق في وجوهنا كنزاً غنياً من المعارف والتجارب، وألغى الواقع لأنه يفتح باب السؤال عن حلول حتى ولو كان يحرمنا من وعي قضايانا والبحث عن حلول ملموسة ثم ألغى التاريخ الإنساني لأنه يفتح غواية المعرفة والمثاقفة، حتى ولو كان يغربنا عن العالم وعن كنوز الثقافة الإنسانية[١٥]، بعد ذلك قدم

(١٤) سيد قطب - معالم على الطريق - دار الشروق.

(١٥) يقول سيد قطب في كتابه «العدالة الاجتماعية في الإسلام»: «إن اتجاهات الفلسفة بمجملها، واتجاهات تفسير التاريخ الإنساني بجملتها. واتجاهات علم النفس بجملتها فيما عدا بعض الملاحظات والمشاهدات دون تفسيراتها العامة - ومباحث الأخلاق بجملتها، واتجاهات دارسة الأديان المقارنة بجملتها، واتجاهات التفسيرات الاجتماعية بجملتها - فيما عدا الإحصاءات والمعلومات المباشرة.. لا النتائج المستخلصة منها. إن هذه الاتجاهات كلها في الفكر الجاهلي غير الإسلامي قديماً وحديثاً متأثرة تأثراً مباشراً بتصورات جاهلية، وقائمة على هذه التصورات. ومعظمها إن لم تكن كلها تتضمن في أصولها المنهجية عداءً ظاهراً خفياً للتصور الديني جملة، وللتصور الإسلامي على وجه الخصوص».
ولهذا فإنه يحذر المسلمين، ولاسيما الشباب، من القراءة في هذه الميادين. ومن كان سيفعل فعليه ألا «يتلقى في هذا إلا عن مسلم يثق في دينه وتقواه ومزاولته لعقيدته في الحياة» وبهذا يوصد الباب أمام كل تيارات الفكر الإنساني.

لمريديه إسلاماً مبسطاً، «مثالياً، خالياً من الشوائب، وقادراً علي إلهاب المشاعر وإلهام الأرواح، وبالتالي يصلح لتعبئة الناس وجدانياً وسياسياً»[١٦]، وبما أن هؤلاء المريدين قد حرموا من كل إمكانيات المحاكمة والمعرفة، بما أنهم يجهلون تاريخهم ويعانون واقعهم دون أن يفهموه، ويجهلون ثقافة العالم حولهم، فإنه لن يكون لديهم إلا الاستسلام لسحر الإيديولوجيا التي تعطيهم عظمة الوصاية على البشرية، ووهم النقاء، ونعمة الهدى. إنهم المؤمنون الأوائل في عالم جاهلي وكافر، وإنهم الكتائب التي ستمتطي عليها الإيديولوجيا إلى السلطة، والواقع أن هذه الدعوة «الشمولية والقطعية واللاتاريخية والانتقائية»[١٧] ليست سوى أيديولوجيا لإقامة سلطة مستبدة وإرهابية أيضاً.

إن سيد قطب لايجهل التاريخ ومناهجه، وهو حين يريد شرح «الفصام النكد» الذي أدى إلي فصل الدين عن الدولة في العالم المسيحي، فإنه يقدم تحليلاً تاريخياً موثقاً لأطوار المسيحية، وانحرافات الكنيسة التي لاتحتمل، ولعل أفظعها هو تلك الجناية الكبرى التي جنتها على نفسها وعلى الدين إذ «احتجزت الكنيسة لنفسها حق فهم الكتاب المقدس، وتفسيره، وحظرت على أي عقل من خارج الكهنوت أن يحاول فهمه أو تفسيره»[١٨]، وهذا إضافة إلى التنكيل بالعلماء والمتنورين من إحراق جوردانوا برونو إلى نفي جاليلو.. وهناك ثار المجددون والمتنورون، وعيل صبرهم، وأصبحوا حرباً لرجال الدين وممثلي الكنيسة، والمحافظين على القديم، ومقتوا كل مايتصل بهم، ويعزى إليهم من عقيدة وثقافة وعلم وأخلاق وآداب، وعادوا الدين المسيحي أولاً، والدين المطلق ثانياً»[١٩] وفي سياق التحليل الذي يعتمد فيه على كتاب

(١٦) سعد الدين إبراهيم ـ بحث في ندوة «التراث وتحديات العصر» ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ـ ١٩٨٥.

(١٧) المرجع السابق.

(١٨) سيد قطب ـ المستقبل لهذا الدين ـ دار الشروق ـ القاهرة ١٩٨٩.

(١٩) سيد قطب ـ المستقبل لهذا الدين ـ

«أبو الحسن الندوي» ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، يبدو واضحاً تعاطف الاثنين من العلماء والثائرين الذين أجبرتهم انحرافات الكنيسة على المطالبة بفصل الدين عن الدولة. والحقيقة أن هذا التحليل التاريخي يكشف تناقضاً فاضحاً في خطاب السيد قطب ساقته إليه الرغبة في السجال ضد المسيحية، فإذا كانت فظاعة وجناية أن تحتجز الكنيسة حق فهم الكتاب المقدس وتغيّره، أفلم يخطر في بال المرشد، أنها فظاعة وجناية أن يحتجز وحده حق فهم القرآن وتفسيره، وأن يدين كل من يخالفه، أو لايقر تطرف أحكامه، بأنه كافر، وبأنه جاهلي. أيهما أفظع أن يحتكر التفسير كهنوت مؤلف من جماعة، وبغض النظر عن دوافعهم، أم أن يحتكره عالم واحد، أرعبت أحكامه أخاً له هو حسن الهُضيبي ودفعته إلى الرد عليه في كتاب عنوانه «دعاة لا قضاة» وعلينا ألا ننسى أنه يحتكر التفسير في دين يعطي لكل مسلم الحق في الاجتهاد والتفسير. وهنا هل يمكن أن نأمل تحت وطأة مثل هذه النظرة الأحادية والقطعية ألا يصطدم العلماء والمتنورون بسلطة العالم اللاهوتي، وأن يخشوا على أنفسهم ما أصاب عبد الله بن المقفع والحلاج وأحمد بن حنبل في زمن المأمون والمعتزلة في زمن من خلفه. ولن نسأل لماذا يصلح المنهج التاريخي لدراسة تاريخ الكنيسة، ومشكلة الفصام النكد بين المسيحية والمفكرين العلمانيين ولايصلح لمقاربة الإسلام وتاريخه. ولأن الإيديولوجية التعبوية تقتضي مثل هذه الانتقائية وعلى أي حال فإن كل هذا النقاش نافل، لأن الخطاب المغلق لايطرح على المجتمع حواراً، وإنما يفرض عليه توجيهات وأحكاماً. وربما أن الخطاب يدعي الانبثاق من كلام الله، فليس أمام المرء إلا الطاعة والإيمان، أو الكفر ومواجهة حكم السيف والسنان.

وهكذا فإن المشروع القطبي ـ وهو مشروع يتوخى الانبعاث والنهضة ـ حين غيّب الوعي التاريخي لم يثمر إلا دعوة لن تؤدي إذا قويت وامتدت إلا إلى حروب أهلية، وفتن طائفية، وإخفاء مشاكل المجتمع الحقيقية. هذا فضلاً عما ستشيعه في حياتنا العامة من استبداد، وفقر روحي، وتقهقر عقلي.

ويتعزز هذا الرأي حين يتأمل المرء سلوك الجماعات الإسلامية التي تكاثرت في العقدين الأخيرين، وحين يقرأ دعواتها التي تستقي أصولها من خطاب سيد قطب مع هزال ثقافي، وغلوٍّ في التزمت. ولن نضيف جديداً لو حاولنا التوقف عند نشرات «كالفريضة الغائبة» أو «التوسمات» أو عند محاضر محاكمة تنظيم الجهاد أو الذين قتلوا السادات. فهو خطاب واحد متكرر يتفاوت في درجة الغلوّ فقط. وأنا أعرف أن تكاثر هذه الجماعات ظاهرة معقدة وجديرة بالدراسة والتحليل، إلا أن السياق هنا لايتسع لمثل هذا التحليل. ويكفي أن نشير إلى أن المدجنة الحقيقية التي تفرّخ هذه الجماعات هي الأنظمة العسكرية والمستبدة. فهذه الأنظمة التي خنقت روح الشعب وأغرقته بالشعارات والرعب، وفاقمت مشكلاته بالتبعية والنهب، هي التي تدفع هذه الأجيال الممزقة والمهمشة إلى حلول طوباوية، وردود فعل يائسة. وحين يُخيَّر إنسان مقموع ومنهوب بين إله أرضي يقمعه وينهبه ويفرض عليه فوق ذلك عبادته، وبين إله ديني يعده بالخلاص والمثوبة، فإن من الطبيعي أن يفر من زنازين الأرض إلى فضاء السماوات. «وإذا كانت أقطار إسلامية عربية كثيرة قد خضعت طويلاً لحكم النسر واعتادت أسلوب الحكم المرتكز على القوة.. فإن حكم النسر هذا هو خير تمهيد لحكم العمامة، لأنه عوّد الناس طويلاً على الطاعة، وأفقدهم ملكات النقد والاعتراض»[٢٠]. وأنا أدرك المغزى الاحتجاجي الذي ينطوي عليه ظهور الجماعات، ولكن فقر وعيها وأساليب العمل التي يمليها هذا الوعي الفقير، يجعل هذا الاحتجاج خلّبيّاً يعيد إنتاج الواقع الرثّ بدلاً من أن يغيّره. فإذا حددنا أن أبرز بواعث هذا الاحتجاج هو استبداد السلطة من جهة، والتبعية التي تخترق كل مستويات المجتمع من جهة أخرى، فإن مناهج هذه الجماعات في الفكر والعمل، إنما تقوي هذين الوضعين، وتتقاطع معهما.

فأفكار مثل الحاكمية، وتكفير المجتمع، والجهاد، وإحياء الشكليات، وطاعة

(٢٠) فؤاد زكريا ـ الصحوة الإسلامية في ميزان العقل ـ دار التنوير ـ بيروت ١٩٨٥.

الأمير، إنما تخلق جواً من الإرهاب لايختلف عن إرهاب السلطة الجاهلية، إن لم يتجاوزه في التطرف والعنف. ولاشك أن إلغاء الحوار، والتقوقع على بضع مقولات مسطحة ومثقلة بالإدانة والتعالي وتخدير الناس بالأوهام، وصرف اهتمامهم عن مشاكلهم الحقيقية إلى مظاهر شكلية كاللباس واللحية والتحية، كل ذلك إنما يشكل جذور الاستبداد المظلم وتجلياته أيضاً. وبهذا تصبح هذه الجماعات امتداداً إضافياً من امتدادات الاستبداد في المجتمع. وهي لاتسمو عن الذين تحاربهم في شيء. ولعل هذا مايفسر السهولة التي يتم بها تحالف الاستبداديين أحياناً، كذلك فإن الأفكار السالفة الذكر لايمكن أن تقلق الإمبريالية، لأنها لاتكشف أواليات عدوانها، ولأنها لاتضع في أولياتها محاربتها أو مقاومتها، «إن قتال العدو القريب أولى من قتال العدو البعيد. وعليه فالبدء في قتال الاستعمار عمل غير جاد وغير مفيد، وإن على المسلمين أن يركزوا على القضية الإسلامية وهي إقامة شرع الله أولاً وجعل كلمة الله هي العليا. وأن ميدان الجهاد الأول هو اقتلاع تلك القيادات الكافرة واستبدالها بالنظام الإسلامي الكامل[٢١]» وإلى أن يتم ذلك يغرق المجتمع في موجة من العنف والطائفية والتصفيات الفقهية، تستنفد قوته وتلاحمه، وتجعله أقل قدرة على مواجهة تخلفه، وتبعيته، وتغلغل الإمبريالية في أوصاله. ورغم كل ماقيل عن رعب الغرب من الصحوة الإسلامية، فإني لا أجد ما يسوّغ مثل هذا الرعب، إن لم أقل هناك مسوغات كثيرة للاطمئنان. ففي الوقت الذي نزداد فيه تبعية، ولاينالنا من ثرواتنا إلا تخمة أمرائنا من ملذات الدنيا، وسوقاً استهلاكية سفيهة فإن النقاش في المجتمع ينحطّ في مستوى البحث عن الكيفيات الملائمة للتصدي لهذا الوضع، إلى مستوى ضرورة الحجاب وتقصير الجلباب، وجزية الذمّي، وتكفير من يخالفنا الرأي.

إن الجماعات الإسلامية بمناهجها في الفكر والعمل إنما ترخي ستاراً من التضليل يخفي العدوان الإمبريالي، وييسر له تحقيق كل مصالحه دون مقاومة،

(٢١) محمد عبد السلام ـ الفريضة الغائبة ـ دستور جماعة الجهاد الإسلامي.

وبذلك تكون واعية أو لاواعية، قد دعمت الواقع الذي تحتج عليه، وأعادت إنتاجه وقد ازداد رثاثة وبؤساً. وهذا بعض مكر التاريخ الذي تعمدت الجماعات الإسلامية ومعها سيد قطب أن تلغيه أو تهمله. فحين يغيب الوعي التاريخي، غالباً ماتنقلب النهضة إلى نكوص، ومحاولة الانبعاث إلى صنمية وتحجر.

- ٢ -

ويتضمن الوعي التاريخي، أو تنبثق منه ضرورة البدء من الواقع، لأن الثقافة الوطنية تتوخى، وهذا من بعض مقوماتها، امتلاك وعي مطابق لمرحلتها التاريخية وواقعها الملموس. والبدء من الواقع ليس إعلان نوايا، بل هو انغماس في الراهن، ومحاولة بلورة وعي محدد لمشكلات الواقع المحددة، وكل ذلك في منظور وعي تاريخي دينامي يدرك تاريخية الماضي والحاضر والمستقبل. وفي واقع تخلخله الهزائم والخيبات، كثيراً مايكون الانزياح عن هذا الواقع مغوياً. فإما أن نمتطي صهوات جيادنا، ونمضي مع الدون كيشوت لنسترد الفردوس المطمور تحت ركام الزمن، وأما أن نركب الصاروخ إلى زمن ناجز، فيه مجد وانتصار وألق، وأما أن نخفي الواقع بكيمياء عجيبة تحول القبح والجروح والانكسارات إلى صياغات ذهنية ذكية، وولودة ماتفتأ تتناسل وتتناسل حتى تبني حولنا أسواراً دافئة وكتيمة لاتنفذ منها روائح الواقع وأنينه. وفي هذه الحالات كلها ينزلق المثقف من موقف وعي الهزيمة، إلى موقف هزيمة الوعي. وغداة الخامس من حزيران، لاحظ المفكر ياسين الحافظ «أن الأسوأ من الهزيمة، والأدعى منها إلى الأسى والتشاؤم هو الوعي الزائف الذي قابلت به الانتلجنسيا العربية الهزيمة. إذ لو أنها كانت تملك وعياً مطابقاً لما وقعت الهزيمة، ولو افترضنا أنها كانت ستقع لسبب ما، فإنها لن تلبث أن تصغي بلا تأخير»[٢٢]. وفي العقدين الأخيرين تكاثرت صور هذا الوعي

(٢٢) ياسين الحافظ. الهزيمة والإيديولوجيا المهزومة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩.

الزائف حتى كادت الأمة أن تفقد كل بصيرة. وفي مواكبة الواقع الذي لايكف عن التدهور والانحلال، ازدهرت ثقافة، رغم تباين اتجاهاتها وحداثة مناهجها المعرفية، لاتقدم أي إضاءة جادة لهذا الواقع، ولاتساعد على تكوين الوعي المطابق، وهي في نهاية التحليل لاتعدو ظاهرة من ظواهر الأزمة التي تضغط على عنق الواقع.

في خطاباته إلى الألمان، كان فيخته يقول: «إن من فقد استقلاله فقد بالتالي إمكانية التأثير في مرور الزمن وتحديد محتواه بكل حرية. لأن من يفقد استقلاله، يتطور هو والزمن الذي يعيش فيه، تحت ضغط قوة خارجية. وهذه القوة هي التي تقرر له قدره، وبدءاً من تلك اللحظة ليس للإنسان الفاقد استقلاله، أي مفهوم عن الزمن»[٢٣]، وبعض المثقفين العرب لم يكتف بالافتقار إلى مفهوم الزمن، بل فاقم الوضع بإلغاء الزمن وازدرائه، ولهذا فحين يظن أنه يتصدى للواقع، إنما يتوه في صور ذهنية لازمنية تغيّب الواقع بدلاً من أن تكشفه، وتكرسه بدلاً من أن تغيره أو تقلقه. ولنقدم، بما تسمح به هذه العجالة، بعض الأمثلة..

بين يدي مجلد ضخم يربو عدد صفحاته على الثمانمائة وخمسين، عنوانه «التراث وتحديات العصر في الوطن العربي» وهو يضم أبحاث وتعقيبات ونقاشات الندوة «الفكرية الكبرى» التي انعقدت في القاهرة من ٢٤ ـ ٢٧ أيلول ١٩٨٤، والتي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية. وليس القصد أن أقدم دراسة، أو حتى مراجعة لهذا السفر الفخم. بل أن أشير فقط إلى بعض الأمثلة التي تدلل على الفصام بين الفكر والواقع، وعلى آلية التذهين التي تغيّب الواقع وتخفيه.

وأول مايلفت انتباهنا هو أن أحداً من المشاركين لم يضع سؤال الندوة نفسه «التراث والمعاصرة» موضع سؤال. فهل هو سؤال صائب، يضيء جانباً

(٢٣) ي. غ فيخته ـ خطابات إلى الأمة الإنسانية ـ ترجمة سامي الجندي ـ دار الطليعة بيروت ١٩٧٩.

من مشكلات الواقع الحية وينشط حراكاً فكرياً، أم أنه سؤال زائف يستنفذ طاقاتنا الذهنية، ويحشر الواقع في إشكالية غير مطابقة لأزمته، بل ولاتتيح لهذه الأزمة أن تظهر بكل عمقها وتعقيداتها. إن السؤال إذا ماتفحصناه وجدنا أنه ينطوي على اختزالات وفرضيات تؤلف هي بحد ذاتها إشكالية، أو سلسلة من الإشكاليات التي يمكن أن يتضاعف عددها أثناء البحث، حتى نفرق في الفروع، وتفريعات الفروع، فالسؤال يفترض أن لدينا تراثاً واضحاً بذاته، وأن العصر واضح بذاته، وأننا أحرار نستطيع الاختيار والتوفيق بما يلائم حريتنا ومصلحتنا. وإن مصير الأمة سيحدده هذا الاختيار، وأن جدول أعمال التاريخ يتسع للتردد والتأمل، وإننا في النهاية مندوبون لصياغة مشروع حضاري يحقق الخصوصية، والفعالية، والمستقبل المأمول.

ولو توقفنا مثلاً عند الفرضية الأولى، وسألنا: هل التراث واضح بذاته؟.. فإننا لن نجد في هذا المجلد مايشير إلى اتفاق مبدئي على تحديد التراث، ماهيته وحدوده الزمنية ومنهج مقاربته. ثمة مواقف من التراث، وهذه المواقف هي في جوهرها، كما لاحظ كل من فؤاد زكريا ومحمود أمين العالم، مواقف مضمرة من الحاضر، وتعاملها مع التراث ذرائعي وانتقائي. لاتوجد تحديدات دقيقة، والقول بأن تراثنا هو جماع ماتركه الأسلاف لايكاد يعني شيئاً، كما لاتوجد مقاربات علمية تسمح بتحديد هذا التراث، ولمّ شمله. وحين اقترح محمد أركون المنهج التاريخي لبناء وفهم التراث فإن أكثر من صوت رفض مثل هذا المنهج. واحد اتهمه بالاستعلاء الاستشراقي وآخر قال، إن المنهج التاريخي لايصلح للبعث الإسلامي، لأن هذا البعث هو عودة تتخطى التاريخي وتنهل مباشرة من النبع السرمدي الذي يتعالى على كل زمنية. وإذن فإن التراث غير واضح بذاته، وربما كان هذا بالذات شرطاً كي يصبح السؤال إشكالية. لأن عدم تحديد «التراث» وإقصائه عن كل تاريخية، إنما يسمح لنا أن نخفي ما لايعجبنا، وأن نختزل التراث إلى مجموعة انتقاءات ذاتية ونقية، نحيك منها الموقف الذي يلائمنا. أي أن نحوّله إلى إيديولوجيا. وبما أن التراث

غني ومتعدد ومديد، فإن الاستطراد المنطقي هو أن يتحول التراث إلى أيديولوجيات كل منها مدعمة بمواقف ومقولات من التراث ذاته. وهنا لاتختفي وحدة التراث فقط، وإنما يختفي التراث ذاته، إنه يفقد صيرورته وكثافته التاريخية، ويتحول مجموعة تعاويذ، وكلمات مرصودة وأجوبة سحرية. وفي العقدين الأخيرين، أسرفنا في تغذية الطابع «التعاويذي» للفظة التراث حتى باتت مفتاحنا لكل باب، ولكل أفق مغلق. من المسرح إلى التنمية مروراً بكل مستويات وجودنا ومن الغريب أن تشيع مثل هذا الشيوع، وأن تكتسب كل هذه المخزونات السحرية والمحمولات العجائبية، وتظل عائمة وملتبسة ولغزية. لكن أليست تلك خصائص الكلمات. المعجزات. كلمات النبي والساحر. وهنا هل نخطئ إذا لمحنا في المرآة وعياً مهزوماً. وهل نتجنى إذا لاحظنا أن الدول النفطية، حين تضاعفت عائدتها، وولجت طوراً مفاجئاً من الحداثة الشكلية، أحست خطرين، كان ضرورياً أن تواجههما وتطوقهما، الأول هو اختلال التوازن الاجتماعي في دولها، والثاني هو تمويه وضبط الاختلال بين ثرائها الفاحش وفقر المحيط العربي المجاور لها. ولهذا فقد غذت موضوع التراث ولاسيما طابعه الإسلامي، وقدّمته في الداخل كعنصر توازن بين الذات والتغريب، وفي الداخل والخارج كإشكالية فاخرة تخفي القضايا الثانوية مثل عدالة التوزيع، وشرعية احتكار العائدات، وصاحب الحق فيها، وسبل إنفاقها. كان مهماً أن نؤجل هذه الأسئلة، أو أن نتفرغ جميعاً لمواجهة الأزمة الحضارية، ومسألة الهوية، والعودة إلى التراث، وصدام الأصالة والمعاصرة. وفيما كانت الندوات تعقد، والنقاشات تحتدم، كانت الأسر الحاكمة تبذر ثروات هذه الأمة في أحط مسالك المعاصرة في البلاد العصرية، ولم تجنِ منها الأصالة إلا البذَدَ وسوء السمعة!.

حين نحوّل التراث إلى تعويذة أيديولوجية، فإنه يغدو بالفعل إشكالية متوالية. سيثور خلاف حول تحديده، وستتشظى وحدته إلى مواقف ومقاطع انتقائية. وسيكون السجال بين هذه المواقف والمقاطع تزويراً للتراث، وتزويراً

لمعركة الحاضر. هي تزوير للتراث لأنها تجزئه، وتقطع أجزاءه عن سياقها النسبي والفعلي وتقدم عنه صوراً مكبرة ومثالية. وهي تزور معركة الحاضر لأنها تخوضها بأقيسة غير صحيحة، ولأنها تحمّل التراث مهمات تتجاوز إمكاناته، وحدود تجربته المحدودة بزمانها ومعارف عصرها ولأنها، ومهما تحوطت، ستوقظ في قلب الحاضر خلافات وانقسامات الماضي.

إن التراث سيظل إشكالية تربك أكثر مما تسعف، مالم يتم تحديده. ولايمكن تحدّيد أي تراث إلا في ضوء تاريخيته، ولهذا فإن تاريخنا هو بالضبط تراثنا. وهذا التاريخ لم يكتب بعد. وكتابته تقتضي منهجاً علمياً، يُنحّي سطوة اللاهوت، والتحيزات ودواعي الإيديولوجيا التعبوية، ويمضي بعيداً في «إحياء الزمنية والتاريخية بين مفاصله وفي أصوله وفروعه» على حد تعبير محمد عابد الجابري. وعندئذ فقط يستعيد التراث وحدته، ويصبح الماضي صيرورة تغذي وحدة انتمائنا، وتتيح لنا إمكانية وعيها وتأملها والإفادة من منجزاتها. وهذه مهمة عاجلة لم تعد تنتظر التسويف. وهي بلا ريب السؤال الملموس والراهن الذي ينتظر إجابته منذ بداية نهضتنا. وفي غياب مثل هذا الجواب الذي يحتاج إلى تضافر جهود المثقفين، ودولة مدنية الطابع، قومية الأفق، فإن التراث سيظل «ميتافيزيقيا» تغرق الحاضر والمستقبل، ولاتترك لنا إلا مبادرة التأويل، وتأويل التأويل في اجترار عقيم ودائري.

هذا عن شق التراث، فماذا عن شق المعاصرة؟ هل هو أكثر تحديداً ووضوحاً. أم أننا أمام إشكالية أخرى لاتقلّ عن الأولى خلافية وتعقيداً. كيف نصف العصر والمعاصرة بعيداً عن ارتكاسات الروح المجروحة. كانت هناك مداخلة واحدة قدمها الدكتور قسطنطين زريق حاول فيها أن يسبغ شمولية على النهج الحضاري. إذ اعتبره نتاج التطور الإنساني بمداه الكامل، ثم تمهّل عند مرحلة الحداثة التي ميزت التاريخ الأوروبي، وتميزت بأربع سمات جوهرية: إيمان بالعالم الطبيعي، إيمان بالإنسان، إيمان بالعقل، وإيمان بالقوى والروابط الإنسانية. وفي عرضه الأكاديمي السلس، وضح الإيجابيات التي

تنطوي عليها العصرية، وكذلك السلبيات والمخاطر التي تحبل بها، وليس أقلها الحروب، واتساع الهوة بين الشعوب القادرة والشعوب الضعيفة، واختلال النظام الاقتصادي العالمي، والعنف، والتفاهة، ونهم الاستهلاك. ولكن هذا العرض التاريخي واجهته صيحات رفض متشنجة. قال الدكتور علي نصار في تعقيبه «يجب بداءة الحذر من هذا الترادف والتلازم، بين الوافد والعصري، وبين الموروث والرجعي. إننا عرب هوية وانتماءً. عروبتنا مضروبة علينا. من هنا قوتها كمورد للخضوع والامتثال، وكمشرع للنظر ومعيار للاحتكام. نحن لانختار بينها وبين غيرها حسبما ينفع، وإلا فمن نكون.. إنها المسلمة الأولى وإلا ما استطاع جندي أن يفتديها بروحه. (..) أليست بعض أشكال التخلف وضعف المشاركة تعبيراً عن رفض النهج العصري المزروع في أرض غير أرضه بقدر مالنا من تجارب ناجحة في انتهاج النهج العصري، بقدر ماكانت لدينا أيضاً تجارب صانت لنا الكثير من خلال رفض النهج العصري، وإن لم يبد ذلك في حينه»(٢٤)، واحتج عادل حسين قائلاً: «مجرد وصف الحضارة الغربية بأنها العصرية والحداثة، ومجرد وصف باقي أجزاء العالم بأنها المتخلفة. هذا حكم قيمي، وليس حكماً وصفياً. وخلاصة ماوصل إليه الباحث والذي اختلف معه فيه جوهرياً، هو قضية عالمية الحضارة. ونحن لانطمئن إلى مستقبل يكون في أحسن حالاته صورة من الحضارة الغربية، ثم هل تتسق هذه الصورة الغربية مع أصولنا الثقافية والتاريخية؟»(٢٥).

وفيما خلا إضاءة الدكتور زريق، واحتجاجات المساجلين، فإننا لانجد أي مقاربة جدية للمعاصرة، وتحوّل الشق الثاني إلى إشارات عابرة، وأحياناً مضمرة. ولكن هل يعني ذلك أن المعاصرة وتحدياتها غابت عن الندوة. لابل كانت حاضرة حضوراً متسلطاً ووسواسياً. كانت المعاصرة هي الغرب. وكان هذا الغرب يتظاهر في كل خطاب واحداً وكلياً وعدواً. ربما ينبغي أن نلجأ

(٢٤) التراث وتحديات العصر في الوطن العربي - مركز دراسات الوحدة العربية بيروت - ١٩٨٥.

(٢٥) التراث وتحديات العصر في الوطن العربي - مركز دراسات الوحدة العربية بيروت - ١٩٨٥.

إلى سيكولوجية المقهورين كي نفهم هذا الحضور الملتبس والاستحواذي. فكلما معن الخطاب في تجاهله كلما أكد حضوره الطاغي. إنه هناك.. بل إنه هنا في أعماقنا، وأنه لايكف عن تحدينا، وهزيمتنا. ونحن تحت وطأة الذل والهوان نتمزق بين العداوة والغواية. نرفضه، وتغرينا إنجازاته. نريد أن نقاومه، وأن نماثله قوة وتقدماً، ولكن الاستجابات الانفعالية وجروح الكبرياء تقعدنا عن دراسته، ومعرفة البنية المركبة لصيرورته. ولأن الأحداث تتوالى معمقة جروحنا، والهوة بين واقعنا والواقع المعاصر حولنا، فقد بدأنا، وكرد يائس، ننمي تلك الآلية الدفاعية التي سماها سمير أمين «التكوّر الثقافوي». ويعني الانطواء على الذات بحثاً عن الخصوصية ـ المعجزة، ورفض الغرب باعتباره الآخر العدواني، الذي يتفرد بتاريخ لايعني سواه، وعلوم ونظريات ملغومة ولاتفيد غيره. وبذلك ندعم الإيديولوجيا الزائفة التي حاولت الرأسمالية الغربية أن تروجها وتحبط بها محاولات التقدم عند الشعوب الأخرى. أيديولوجيا، تقول ببساطة، إن تاريخ الغرب فريد في تطوره. وأن إنجازاته هي ثمرة فذاذته وخصوصيته. ولذا ليس أمام شعوب العالم إلا الإقرار بالتوزيع الراهن للتقدم والثروة، والقبول بهوامش النمو التي يتفضّل بها العالم الرأسمالي على هذه الشعوب. ومرة قال لي جان جينيه: «إن الحديث في هذا العصر عن الإختلاف بين الشعوب وحضاراتها والقبول بهذه الإختلافات، وهنا في فرنسا مثقفون جادّون ويساريون يتبنّون هذا القول ويدعمونه، ما هو في النهاية إلّا حيلة أوروبية للحفاظ على تفوقها وإبقاء الشعوب في حالة مزرية. إن أوروبا التي بدأت تشعر أن سيطرتها مهددة أخذت تلجأ إلى الحيل. فهي تقول للشعوب المضطهدة، وأحياناً على لسان مثقفيها الكبار، نحن نحبّذ أن يكون لكل شعب وجود مستقل، وهوية، وحضارة متميزة. إننا نحبّذ أن يكون لكل شعب كياناً مختلفاً ومستقلاً يتغذى من نمط إنتاجه وثقافته المحلية، ولكن بالمقابل لابد أن تقبل هذه الشعوب اختلاف أوروبا أيضاً. فإذا كانت أوروبا غنية، وصناعية، ومرفّهة، فإن من الطبيعي أن تقبّلوها كذلك، وأن

توافقوا على هذه الخصوصية. إذا قبلت اختلافك عني فعليك أن تقبل اختلافي عنك، وبالتالي أن تقبل مجموعة الأوضاع التي تنظم علاقاتنا بصورة رابحة للأوروبيين»[٢٦]. فهل خطر ببال دعاة الخصوصية، ورفض الحضارة الغربية فكراً وفلسفة وعلوماً، أنهم يسهلون للغرب نجاح حيلته. وهل تساءلوا كيف يمكن أن نقاوم هذا الغرب العدواني، ونحن نصر على تجاهله، والإعراض عن دراسته وتحليل واقعه؟ وإنها لمفارقة يائسة، أن تتكاثر هذه الدعوات التي تنقل المواجهة من مستواها التاريخي العقلاني إلى مستوى سيكولوجي ووهمي، تماماً في الفترة التي يقتحم فيها الغرب الرأسمالي عبر فيوضه الإستهلاكية، وأنماطه الثقافية المبتذلة كل زوايا مجتمعاتنا. طبعاً لا يخفى هنا أيضاً المغزى الاحتجاجي الذي تنطوي عليه هذه الدعوات، ولكن هل يفيدنا احتجاج يفلّ قوانا، ويوهن كفاءتنا على خوض هذه المواجهة الطويلة.

إزاء التجاهل المستعلي لموضوعة المعاصرة، جوهرها، وآلية نشاطها، وتجلياتها الخطرة أو الواعدة، لاحظ غسان سلامة أن العلاقة التوترية بين العرب والغرب هي ستار دفع عدداً كبيراً من المفكرين العرب لسوء الحظ، إلى رفض الفكر الغربي بدل نقده، إلى تبنّي بعضه دون النظر لجذوره، إلى وهم نقل قفزاته التكنولوجية والعلمية دون استيعاب حقيقي لأصوله تلك، ودون تفهّم حقيقي للمسار التاريخي المحقق الذي أنبتها.. إن خطورة الإستشراق ليست في الإستشراق، إنها في غياب استغراب عربي مقابل، أي في غياب تراكم علمي عربي لما هو الغرب. إن العرب أنفسهم يبدون أحياناً وكأنهم المعتنقون الأخيرون لمقولة روديارد كيبلينغ الشهيرة: «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا».. وهكذا فبعد قرنين من الصدام والتوتر والمقاومة والتفاعل والفشل والاحتقان مازلنا نراوح في نقطة الوعي التي أوحت بها الإيديولوجيا الغربية الزائفة: الشرق شرق والغرب غرب. وبقي الشق الثاني من سؤال الندوة، في حدوده الإشكالية

(٢٦) سعد الله ونوس - مع جان جينيه: نقاش وتحليل - مجلة الكرمل - شتاء ١٩٨٢

التي صيغ فيها منذ قرن ونصف، ولم تطوره أو تضيئه رؤى تركيبية مبتكرة وجديدة. بل إن النفي، والإضمار ضاعفا الإشكالية بصورة موئسة..

ويمكننا أن نمضي في تفحّص التداعيات التي يطرحها سؤال، لم يخطر لنا في عجالة تاريخنا المعاصر، أن نتمهل أمامه قليلاً، وأن نتقصى مدى صوابه أو زيفه. لكن هذا لن يقدم لنا أية إضافة. في بحث محمد عابد الجابري وردت هذه الملاحظة الحصيفة: «إن إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر لم تكن، ولا هي الآن قضية الاختيار بين النموذج الغربي وبين النموذج الذي يمكن تشييده انطلاقاً من التراث العربي الإسلامي، بل هي على العكس من ذلك قضية واقع فرضه الغرب علينا في إطار توسعه الاستعماري ومارافق ذلك من تعميم نموذجه الحضاري على العالم أجمع..» تلك هي الملاحظة الثابتة التي كانت تصلح أساساً لنقد السؤال وتجاوزه. ولكن الجابري لايمضي بملاحظته إلى نهاية معطياتها. فبقي السؤال هو.. هو، وبقيت الإجابة الثالوثية التي مابرحنا نجترها منذ قرن هي.. هي. رفض أو قبول أو تلفيق بين الرفض والقبول.

* * *

ولكن ماذا عن الواقع. إن سؤال الندوة أو بغض النظر عن دقة صياغته وفرضياته، قد طُرح باسم واقع الأمة المأزوم ولكي يسهم في بناء المشروع الحضاري الذي يقيلنا من عثارنا، ويرفعنا من الوهدة التي انحدرنا إليها. ولو حاولنا أن نصنف مشكلات الواقع الراهن كما تتبادر إلى الذهن، لتتابعت على هذا النحو، السلطة والاستبداد، غياب المجتمع المدني والدمج الاجتماعي، التخلف والتبعية إضافة إلى التجزئة القومية، والقضية الفلسطينية. وهذه التحديدات عامة، بل واستهلكها التكرار الصحفي، ولكن سنعتبرها عناوين أو مؤشرات، ونسأل هذه الندوة أين موضعها، وهل تصدت لها وكيف؟.

أول مايلفت الانتباه هو أننا لانجد في هذا المجلد الضخم إلا إشارات عابرة

وبصورة تقريرية لاتضيف إلى العناوين أي معرفة جديدة. إن معظم المشاركين يتحدثون فيما بعد الواقع، أو يؤسسون خطابهم على افتراض مضمر بأن الواقع معروف، ولاداعي للتشتت في وصفه وتحليل وقائعه. وهذه بداية الفصام. فالواقع ليس معروفاً، وتحليله هو المهمة التي لم تتم بعد، ثم إن أي بحث عن المستقبل، أو إشكاليات الخيارات يتحول إلى زبد مالم يتم في إطار الواقع وانطلاقاً من معطياته. ولهذا فعندما نتجاوز الواقع، يتوه السجال في التجريد، ويسقط الواقع في الغياب.

ونحن نعلم ـ أو لانعلم ـ الانسداد الذي دفعت الأنظمة العربية مجتمعاتها إليه. ونحن نعلم أو لا نعلم ـ شراسة الاستبداد الذي تمارسه، وحداثة الأجهزة القمعية التي تستخدمها، ونحن نعلم ـ أو لانعلم ـ أن هذه الأنظمة تفتقر إلى أي شرعية، وتفتقد لأي مشروع وطني، وهي سخية في التفريط، وشديدة الجشع في النهب. وبسجونها وإعلامها وتفاهاتها ومغنيها وراقصاتها ومداحيها استلت النسغ الحي من شعوبها، وهمشت مواطنها، ونظفت الأفق من الأمل والحلم. ونحن نعلم ـ أو لانعلم ـ أن هذه الأنظمة حاكت رايةً من رقع التراث ومن رقع الحداثة، ولها في التراث أيدٌ وامتدادات، ولها في الحداثة أيدٌ وقنوات. ولأنها تعتبر نفسها لحظة أبدية، فإنها تحتكر التاريخ بلحظاته الثلاث، التراث والمعاصرة، والازدهار المقبل. وتحت رايات التراث، وباسم حداثة رثة توفرها السلع والأشياء المستوردة، تهرّب استقلال البلاد وثرواتها، وتحوّلها تابعاً منهوكاً ومنهوباً. هنا يكمن سؤال الواقع الجوهري، وفي إطار هذا الواقع يمكن أن يتأمل المرء موضوعة التراث، وموضوعة المعاصرة، ولكن في ضوء جديد، ومن خلال أسئلة فيها كثافة وحدة الواقع.

قد لايكون من حقي أن أفرض على ندوة أو مثقف أطروحة أو موضوعاً، وقد لايكون من حقي أيضاً أن ألزمه بتصوري لترتيب الأوليات. ولكن من حقي أن أسجل اعتراضي حين يأتي باحث يضمر هذا الواقع. ويقدم لي في مواجهة لهذا الواقع هي الأخرى مضمرة، صورة مثالية عن نظام حكم

إسلامي لايقتضي حكومة دينية، ولاتقتضي بالضرورة خلافة ولاقرشية في الخلافة تقيم العدل، والشورى التي لاتستبعد الاقتراع العام. لاشك أن بحث أحمد كمال أبو المجد «المسألة السياسية.. وصل التراث بالعصر والنظام السياسي للدولة» هو بحث رجل مستنير، وجريء في اجتهاده، وفي فهمه للنصوص. ولكن دعونا نتساءل ماذا يعني هذا البحث بإزاء الواقع الذي نعيشه؟.. أولاً إن البحث يقوم على تحايل مزدوج. فهو يستقي مرجعيته ومصطلحاته من نظم الحكم الغربية، ثم يعود فيستنطق التراث هذه المرجعية وتلك المصطلحات، ويجعله يفيض بها بعفوية واتساق. حتى وكأن نظم الحكم الليبرالية، إنما وجدت جذورها وآلياتها في القرآن والسنة. ولكن لم نكتشفها حتى الآن.

والتحايل المزدوج يكمن في أنه يجرد نظام الحكم الغربي من سياقه التاريخي، ولايخفي إعجابه به، ثم يجرد التراث من سياقه التاريخي، ولايخفي خوفه من شطط المتزمتين والنصوصيين الجهلة، ثم يضخ فيه مقولات ومفاهيم في الحكم والسياسة لايحتملها، ولايتجانس معها. وهذا طبيعي لأن هذه المفاهيم جديدة، وأثمرتها حقبة تاريخية، سيرورتها جديدة، ومعارفها مغايرة. وفي هذا التحايل، الذي يحسبه الجميع تكتيكاً بارعاً للقاء التاريخي بين المثقف والجماهير الحاشدة، يتم تزوير على الجانبين. إنه يزور الأفكار الغربية إذ يموهها، ويستخدمها كمقتطفات مرجعية، ويزور التراث إذ يخفيه تحت وقر من الأفكار والمحمولات التي لايطيقها. وفي الحالين نحن نبحث عن الضحى وقت الظهيرة. وهذا الحكم المثالي الذي يرتبه أبو المجد، هل عرفه التراث ذات يوم. وكيف كانت العلاقة بين هذا المثال الذي يتجاوز مدارك الماوردي، والذي لايمكن أن يتصوره إلا إنسان في القرن العشرين، وبين التاريخ الإسلامي طوال قرونه الأربعة عشر؟ إن البحث يسكت عن ذلك، ويفضل أن تظل الصورة نقية، وبعيدة عن شوائب وخبث التاريخ. وإذن فما شأن هذا التصوّر المثالي واللاتاريخي لنظام حكم إسلامي، شأنه أن يحيي السجال في

التراث، وهو يساجل المتزمتين على ملعبهم، وأن يغيّب في ضوضاء السجال مشكلة السلطة الراهنة واستبدادها المقيم.. وفي المدى الأبعد أن يهدئ أوجاعنا بمثال وهمي تحقيق الإجماع عليه يستنفذ أجيالاً عديدة، وربما احتاج تحقيقه إلى مثلها من الأجيال. ومن الغريب أن هؤلاء الذين يظنون أن أفكار الديمقراطية والعدالة، والحرية تصبح أكثر فعالية، وأقدر على حشد الجماهير، إذا ما ألبست سربالاً تراثياً، وإذا ماجعلوا التراث يتضمنها وينطق بها، إنما يعقّدون المشكلة ويضاعفونها، لأن عليهم أن يخوضوا معركتين كلتاهما مراوغة والفوز فيها عسير. الأولى على مستوى التراث، ومن الذي يملك حق تفسيره، واستنباط الصواب منه، وإن أمكن كسب هذه المعركة، تنتظرنا الثانية، وهي تحقيق هذه الأفكار في الواقع. وفيما تواصل الأنظمة استبدادها، وسياساتها المدمرة، تغيب عقول الأمة في نقاشات استهلكتها القرون، ولاتفضي إلا إلى العقم، والتقهقر، وسيادة الماضي على الحاضر والمستقبل.

في تعقيبه على بحث أحمد كمال أبو المجد، قال غسان سلامة بمرارة: «إني لا أستطيع فعلاً أن أقنع نفسي أن عقولاً فاعلة معتدلة وخلاقة من أمتنا قد اختارت ألا تساهم في صنع نظام حكم ديمقراطي، تقدمي، حي، إلا من خلال سفر تراجعي في الزمن، بينما أزمتنا الراهنة حبلى بالمتفجرات والتحديات العظيمة. ولا أستطيع أن أقنع نفسي أن الكاتب استطاع النظر إلى تراثنا الطويل فلم يجد فيه إلا الأصول والكتابات المثالية متناسياً أن جزأه الأكبر، الأطول والأكثر امتداداً كان تراث تسلط وقهر مملوكيين وسلطانيين، لم تنفع سنوات الإسلام ولا كتابات الماوردي في إلغائه، كما لاتساعد ورقة أبو المجد لا على نسيانه وتجاوزه، ولا على تحمل امتداده المعاصر في سلطات نيو - مملوكية، قضت على الفرد وحصانة المجتمع، وربما على مستقبل الأمة»[٢٧].

ومن طبائع الاستبداد أن يخرق حرمة الدساتير، وأن يزدري القوانين وأن

(٢٧) التراث وتحديات العصر في الوطن العربي.

يفكك عرى المجتمع ولحمته. ولو أجلنا الطرف في أربعة أرجاء الوطن العربي لوجدنا الدساتير معطلة والقوانين مداسة، والمجتمعات تتفكك إلى طوائف وقبائل. إن المشكلة التي يعاني منها الوطن العربي هي أنه ملغى كحق وإرادة. دستوره ـ وحتى لو كان غير مرض ـ مطمور في الأرشيف، ولاتوجد أي آلية سياسية تجعل منه مرجعاً ملزماً لتنظيم السلطة وعلاقتها بالمجتمع. وقوانينه ـ وحتى لو كانت تفتقر إلى رؤية شمولية للعدل بمستوياته المتعددة الاجتماعية والاقتصادية والخلقية ـ لاتطبق، ولاتعني أكثر من شواهد على التجاوزات والانتهاكات. وينبغي أن نضيف إلى ذلك الموقع المهمل الذي ترك للقضاء، وعوامل الفساد التي تأكله، وافتقار الهيئة القضائية إلى الحصانة، وسلطة التنفيذ. لقد قلصت هذه الأنظمة الدساتير والقوانين كي تنطبق على مقاس استقرارها، ومقاس مصالحها. ورغم كل هذا فإنها لاتوفر مناسبة كي تدوس القانون، وتتجاوزه، وكأنها بذلك فقط تذوق متعة السلطة، ولأن المواطن أعزل، ولأن المواطن خائف، ولأن المواطن يعيش في وطنه حياة مهرّبة، ولأن حقوقه تبددها القوانين المعطلة، ودوائر العدل الفاسدة والعاجزة، وغابات أجهزة الأمن والطوارئ. فإنه لايجد مفراً من اللواذ بطائفة أو عشيرة.. وتنحل الروابط، ويرتكس الاندماج الاجتماعي، ويدخل كل قطر في مأزق الانفراط والتفكك. هذا هو الواقع القانوني الذي نعيشه، ولو كانت هناك دراسات تفصيلية وميدانية ووثائق لبدت الصورة أشد بشاعة وقتامة. ومع هذا فإن الأخ طارق البشري يعتقد أن الفصام القانوني الذي ينبغي أن نتصدى له، ونتوفر على دراسته، هو ذلك الذي نشأ من نقل القوانين الأجنبية، والاستعارة من مرجعيات فرنسية وإنكليزية غريبة عن واقعنا وحضارتنا وتقاليدنا. وإن كل مانشهده من غياب للعدل، ومن انتهاك للقوانين، ليس المشكلة الجوهرية وليست السبب في الفصام الذي يحسه المواطن. فموطن الخلل الرئيسي، والعنصر الذي يغرب المواطن ويهدر حقوقه هو عدم انبثاق القوانين جملة من الشريعة الإسلامية التي تنطوي بذاتها على العدل وضماناته معاً، وعلى جذور

أبدية يمكن أن تفرّغ قوانين لكل مايستجد في الحياة، ومايطرأ على العالم من تغيرات. وهو يرى أن هذه الأمة كانت دائماً تعيش مطمئنة في حضن الشريعة الإسلامية، وكانت ترفل بالعدل والأمان حتى نهاية القرن الثامن عشر. ولكن مع جائحة الغزو الاستعماري وغرس قوانين غربية ومدنية، بدأ الضياع، وتقوّض الأمان. لنلاحظ الآن الآلية التي يغيّب بها الواقع. والنتائج التي يقود إليها الفصام بين الفكر وهذا الواقع. ليس لدي أي سبب يجعلني أشك بأن مايوجع طارق البشري هو بالضبط ما أشرت إليه في بداية هذه الفقرة عن غربة المواطن، وغياب القانون. ولكن بدلاً من أن يتصدى لهذه الظواهر في تجلياتها الملموسة والفظة في حياتنا، فإنه قفز من موقف مسبق إلى تفسير مسبق، هذا الموقف هو الإيمان الديني، وهذا التفسير هو غياب تطبيق الشريعة الإسلامية. وبدءاً من الموقف والتفسير تتسلسل الحلول بسلاسة حتى يتحقق المجتمع المثالي الذي يسوده العدل والطمأنينة والرخاء. ولكن الأخ طارق وهو يرتب مشروعه بهذه المنطقية المتماسكة، إنما يستدعي مساجلة لن يفضي الخوض فيها إلا إلى نسيان الواقع، وتأجيل النظر في الملحّ والعاجل. تغيرت زاوية النظر فتغيرت الأسئلة. لم تعد المسألة هنا كيف نعيد للقانون سيادته. وما هي أشكال النضال الفعالة كي يتمتع القضاء بالاستقلال والحصانة؟ أو ما هي العلاقة بين بنية السلطة وهذا الخراب القانوني الذي يهدد حقوقنا؟.. بل صارت الأسئلة هي: هل كانت الأمة تعيش حقاً في بحبوحة من العدل والأمان حتى نهاية القرن الثامن عشر. وكيف نفهم الصورة المساخرية التي يقدمها ابن طولون وابن قاضي شهبة وابن إياس وسواهم عن مهنة القضاء والقضاة وكانوا في عدادهم. كيف نفهم شراء مناصب القضاء، وعبث المماليك بالقضاة، وتلك السلسلة الطويلة من الرشاوى والتحيزات، واصطفاف العدل في معظم الحالات إلى جانب الحكام والأعيان. وقبل العثمانيين والمماليك هل جردنا التاريخ جيداً، واستنبطنا هذه الطمأنينة من وقائعه وتأكيداته. ومتى كانت الشريعة مطبقة فعلاً. وإن طبقت فعلاً فعلام

كل هذه المجازر والدماء التي تخترق تاريخنا؟.. وحتى لو فرضنا أن هذا هو الحل، فلماذا لم يؤد تطبيق الشريعة في بعض البلدان إلى سيادة العدل واستواء الميزان. ولنمض أبعد.. ولنفترض أن ذلك قد تحقق، فما هي الفروق الجوهرية بين القوانين المستلهمة من الشريعة، وتلك المقتبسة من قوانين كافرة؟ وهنا ـ وتلك هي المفاجأة. يؤكد عدد من القانونيين وبينهم القانوني طارق البشري، أن الفروق يسيرة.. فعلام إذاً كان هناك فصام وتغريب. وعلام بعثرنا قوانا في مساجلة طويلة، لن تنتهي مابقيت في اللغة كلمات، ومادام الإيمان الذي عمر صدور هؤلاء المهتدين الجدد يقدم نفسه كنقيض لكل عقلانية، ولكل تاريخية.. وفي غضون ذلك سيكون الواقع قد تعفن أكثر فأكثر، وستكون الحقوق قد نأت أبعد فأبعد. ومن الغريب أن سلفياً ليست له جذور علمانية، مثل الشيخ محمد الغزالي يدرك خطورة الانحراف بالنقاش عما هو جوهري، في حين تفوت القانوني طارق البشري هذه الخطورة. في آخر مؤلفاته يقول محمد الغزالي: «إن السلطات المستبدة قديماً وحديثاً تسرها الخلافات العلمية التي لاتمسها. هل الشك ينقض الوضوء أم لا؟ هل رؤية الله في الآخرة ممكنة أم ممتنعة؟ هل قراءة الإمام تكفي عن المصلين أم لاتكفي؟ إن حكام الجور يتمنون لو غرق الجمهور في هذه القضايا فلم يخرج. لكنه يشعر بضرّ بالغ عندما يقال: هل الدولة لخدمة فرد أم مبدأ؟.. لماذا يكون المال دولة بين بعض الناس هل يعيش الناس. كما ولدوا أحراراً أم تستعبدهم سياط الفراعنة حيناً ولقمة الخبز حيناً؟»(٢٨).

وإلى جانب ذلك. كيف فات هؤلاء التراثيين والملهمين الجدد، أن إشراقاتهم تدفع المجتمع إلى مزيد من التفكك، وأنها ـ بشكل أو آخر ـ تكمل عمل الاستبداد والقمع في تعويق الدمج الاجتماعي، وتمزيق الوطن إلى طوائف تتبادل الريب والأحقاد؟.. ألا يعرفون خريطة الطوائف والأقليات في الوطن العربي. ألا يعرفون أيضاً أن المسلمين أنفسهم تتقاسمهم أشعرية

(٢٨) محمد الغزالي ـ السنة النبوية بين أهل الفقة وأهل الحديث ـ دار الشروق ـ القاهرة ١٩٨٩.

وإمامية. أم أن تطبيق الشريعة هو في حد ذاته هدف يَهون في سبيله تمزق الأوطان، وتذابح الطوائف والشيع. علمي أن التراثيين يبحثون عن نهضة مكينة، ويتوخون ازدهاراً لكل الأمة، فكيف تفوتهم هذه الأخطار، وكيف يضحون بالوحدة الوطنية ومفهوم المواطن من أجل رؤية نصوصية مغلقة، ومثقلة بالأوهام. إنه هذا الاستخفاف بالمصير الوطني لن ينجز تقدماً، بل سيعود بنا القهقرى إلى زمن المسألة الشرقية وحماية الأقليات، ثم إعادة تفتيت الكيانات المصطنعة إلى مزيد من الكيانات المصطنعة.

هل نتابع الأمثلة. هل نذكر مثلاً أن الأخ جلال أحمد أمين قدم بحثاً عنوانه «التراث والتنمية العربية» تحدث فيه عن فشل تجارب التنمية العربية، ووصف أحوالنا بهذه العبارات الدقيقة «فالعلاقات الاجتماعية داخل كل بلد عربي أكثر توتراً مما كانت منذ ربع قرن، والحياة السياسية أكثر زيفاً، وكرامة الفرد العربي أكثر تعرضاً للامتهان من الحكام ومن وسائل الإعلام ومن الأجنبي على السواء... وحملت أقطار عربية السلاح لتحارب أقطاراً عربية أخرى وإسلامية، واشتدت ضراوة الحروب الأهلية.. والقروض تعقد لتصريف سلع الأجنبي لا لبناء قدرة العرب الإنتاجية.. والتعليم يعامل لا على أنه أساس للنهضة ولكن كوسيلة لتجنب الحرج السياسي للحكومات القائمة(٢٩)... إلخ..» وهذه بعض عباراته فقط.. إلا أنه بعد هذا التوصيف الدقيق ينعطف لينقض تيارات الفكر العربي، الليبرالي منها والماركسي والسلفي. وهو في الواقع ينقض التيارين الليبرالي والماركسي، ويحاول أن يبرهن أنهما تياران ميتافيزيقيان شأنهما شأن السلفي التراثي. ولهذا لايحق لهما أن يتعاليا على التيار الأخير في شيء، أو أن يرمياه بحجر. كما أن الواقع أثبت أنهما مبنيان على التقليد، وأن تجاربهما في التنمية مخفقة. ورغم أنه ينتقد بعض ممارسات التراثيين إلا أنه يعتقد أن التراث هو الذي يتضمن الجواب الإبداعي على مشكلة التخلف. وهو لايعرف كيف، لأن معرفته القاصرة بالتراث لاتسمح له

(٢٩) التراث وتحديات العصر في الوطن العربي.

بالإجابة. المهم أن نقطع مع الفكر الغربي نهائياً، فهذا الفكر ينبثق من فرضيات ميتافيزيقية لاتخص إلا الغرب سواء ماتعلق منها بالفلسفة أو السياسة أو الاجتماع. وحين يتحدث عن التراث فإنه لايعني أولئك العقلانيين مثل ابن خلدون وابن رشد، لأن هؤلاء ـ وبسبب عقلانيتهم ـ ولو تواصل جهدهم لانتهى إلى ما انتهى إليه تلاميذ آدم وسميث وديكارت. ومن هنا فإن علينا الاسترابة من اهتمام المستشرقين بهؤلاء المفكرين العرب دون سواهم. وهو يمضي في السياق فينتقد كل أعمال المفكرين الذين حاولوا البحث عن أفق للتنمية المستقلة. ويقرر أنه ليس لدينا أي أمل إلا «في طرح كل مسلمات التنمية الغربية وبديهياتها للمساءلة والشك، ولن نجد مايمكن أن نستلهمه في ذلك إلا التراث» وبما أن الأخ جلال نزيه، ويعترف بأنه غير مطلع بعمق على التراث، فإن اقتراح التراث في هذا السياق هو كاقتراح «تميمة» أو تعويذة، إنه اللفظة الفخمة التي تدغدغ المشاعر وتلأم جروح الكبرياء، وتظل سراً، على الباحثين أن يغوصوا في جنباته بحثاً وتنقيباً. لاسيما وأن مايريدنا أن نتوفر على استكناهه ليس مضمون التراث، ومايحويه من أفكار، وإنما الشكل أو الأسلوب. لقد هدم الأخ جلال كل النظريات والمنظومات المعرفية، وساوى بينها، باعتبارها كلها منبثقة من مواقف وفرضيات ميتافيزيقية، وكلها لصيقة ببيئتها، وخصوصية التاريخ الأوروبي ـ الاستشراق معكوساً ـ ثم جردنا من مضمونات تراثنا، وطلب منا بعد ذلك أن نبدع نمطنا التنموي والاجتماعي باستلهام بعض القيم والأساليب التي يحفل بها تراثنا، وإذا كان لابد أن نبدأ من ميدان ملموس، فعلينا أن نبدأ من التعليم. والأجنبي لحسن الحظ قصير النظر، متسرع في تحصيل الغنائم. ولذا فإن حظوظ النجاح في هذا الميدان، ولو كان طويل المدى، أوفر من ميادين أخرى. أي أننا نستطيع أن نراوغه، وننظم مشروعنا دون الاصطدام به.

وهكذا نغلق الدائرة. فبعد أربعين سنة من اقتراح مالك بن نبي التربية ميداناً لتأسيس النهضة، ها نحن نعود مع الأخ جلال أحمد أمين إلى التعليم. وها

نحن نجد أنفسنا أمام الانسداد ذاته. من يصلح التعليم؟.. وهل يمكن إصلاحه دون إصلاح النظام السياسي، وتحقيق بعض شروط التوازن الاجتماعي. وإذا كانت هذه التغييرات هي الشرط المسبق فمن سيقوم بها، وكيف؟..

عقب الأخ عزيز العظمة على مداخلة جلال أمين بعبارة حادة «ربما كانت ـ هذه المداخلة ـ من أكثر الأدلة بياناً على تهافت الردة الأصولية الجديدة، وعلى طابعها الاصطناعي غير المرتبط بمعطيات الواقع».

والحقيقة أن أكثر مايلفت النظر في هذه الندوة هو هذا الفصام الكلي بين الفكر والواقع. ولايساورني الشك بأن كل المشاركين يحملون همّ الواقع، وينطلقون من اكتوائهم بناره، لكن هزيمة الوعي، واليأس، واحتقار التاريخية، كل ذلك كان يؤدي إلى تغييب الواقع عبر قلب أزماته الملموسة، وتحويلها إلى مشكلات ثقافية مجردة لاتصلها بالواقع الحي إلا مسارب ملتوية ومضللة. وقد اعترف الأخ محمد عابد الجابري منذ البداية بأن للفكر استقلاله ـ النسبي ـ عن الواقع، وأن «إشكالية الأصالية والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر هي ـ فيما أعتقد ـ من هذا النوع، فهي إشكالية نظرية يميل استقلالها النسبي عن الواقع نحو المائة بالمائة، وهي لاتقبل، الحل إلا بتجاوزها». ومن هنا فإن كل المقدمات التي توصّف الواقع الفعلي تتحول إلى «ديباجة» نافلة، ما إن يفرغ الباحث منها، حتى ينتقل إلى مستوى مثالي ودمث، مستوى حوار الفكر مع نفسه.

هل أبالغ لو قلت.. لولا القليل من المداخلات وبعض التعقيبات، ولولا ملاحظات سيد يس الختامية، لما عرفت اتجاه الزمن، ولافي أي جغرافيا تنعقد الندوة.

- ٣ -

من يذكر فرانز فانون؟.. سيقول البعض: «ولكن فرانز فانون مات» ويقول بعض آخر: «هل نعود إلى تلك المسالك الرومانسية، والمعاجم التي تهدر فيها

كلمات العنف والكفاح، وانتفاضات الفلاحين، وحرب الغوار، تلك لغة بادت، وألقاها التاريخ في النسيان». وربما كان هناك من لايزال يذكر فرانز فانون.. والحقيقة أن شعوب هذا العالم الثالث محكومة بأن تبني لنفسها وكمتحف حي، ذاكرة كفاحية، تختزن وتستوعب كل تجارب ودروس الكفاح التي مارستها شعوب مختلفة، وعمّدتها بالدم أجيال من المقاتلين، وحاملي القضايا. إن هذه الذاكرة الحية هي التي ستؤلف البوتقة التي تنبثق منها أشكال كفاحية مبتكرة، تتضمن الأشكال التي سبقت وتتجاوزها في الوقت نفسه. ومهما بدا التاريخ كثيباً في هذه الفترة أو تلك، فإن أقدار المليارات من شعوب الأرض، ستكون منوطة بذاكرتها الكفاحية، وقدرتها على تجديد سبل المقاومة، والرفض والعنف. «والعنف وحده، الذي يمارسه الشعب، العنف المنظم الواعي الذي ينيره قادة الثورة، هو الذي يتيح للجماهير أن تحلل الواقع الاجتماعي وأن تملك مفتاحه. وبدون هذا النضال. بدون هذه المعرفة النابعة من النضال، لايكون ثمة إلا تهريج: قليل من التبديل. بضعة إصلاحات في القمة، راية وطنية. أما تحت فكتلة كبيرة من الناس ماتزال تعيش في القرون الوسطى. وماتنفك تجري حياتها على وتيرة واحدة»(٣٠).

كان فانون يدرك بصفاء بصيرة أن المعركة مستمر وطويلة، تبدأ لطرد المستعمر المباشر، وينبغي أن تستمر طويلاً بعد ذلك لتطرد الغزو الإمبريالي وامتداداته الداخلية. وهذه المعركة لاتخاض إلا بالعنف، لأن الاستعمار عنف، ولأن الامبريالية عنف. ولأن الرأسمالية عنف. إن العنف قدرنا لأن عدونا في وجوده ذاته محض عنف.. ولن نتوقف هنا عند رؤية فانون السياسة ونبوءاته الثاقبة عن إفلاس البورجوازية الوطنية، وحيلها للبقاء، إما خلف نظام الحزب الواحد، أو في ظل زعيم شعبي، هذا الزعيم، وهو أي زعيم، الذي رأى فانون أن جوهر دوره هو أن «يوقف سير الشعب» ويعمل جاهداً، إما على طرده من

(٣٠) فرانز فانون ـ معذبو الأرض ـ ترجمة د. سامي الدروبي و د. جمال الأتاسي ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦٣.

التاريخ، وإما على منعه من دخول التاريخ. قد أولى فانون اهتماماً كبيراً بالمثقفين ودورهم. وترك لنا خلاصات لم تبل جدّتها. فأسئلة كالهوية والأصالة لايمكن أن يجاب عنها في إطار ثقافي مغلق، ولابحياكة التعريفات، والنبش في حفريات الآثار، ويدرك المثقف عاجلاً أم آجلاً أن المرء لايبرهن على وجود أمته بالثقافة، بل يخوض المعركة التي يخوضها الشعب ضد قوى الاحتلال، ما من استعمار يبرهن على مشروعيته بكون البلاد التي يحتلها ليس فيها ثقافة[٣١]. والثقافة الوطنية هي الأخرى لاتتبلور وتجد تعبيرها من خلال خيارات ذهنية، وانجرافات عاطفية وراء الماضي، بل من خلال التورط في الكفاح. والتاريخ اليومي لشعبها «والفنان الذي يقرر أن يصف الحقيقة الوطنية، فيتجه صوب الماضي صوب ماليس له وجود راهن فإن مايصوره في الحقيقة، إنما هو فضلات الفكر، إنما هو الظاهر الخارجي، إنما هو الجثث الميتة، إنما هو المعرفة المحنطة. يجب على المثقف المستعمَر الذي يريد أن يصنع أثراً أصيلاً وصادقاً أن يدرك أن الحقيقة الوطنية، إنما هي الواقع الوطني أولاً وقبل كل شيء أن عليه أن يغوص إلى النبع الفوّار الذي تتهيأ فيه صورة المعرفة الجديدة» وهو يعتبر أن مسؤولية المثقف لاتنحصر في مسؤوليته عن الثقافة الوطنية، بل هي كلية شاملة عن الأمة بأسرها.

وإذن فإن الثقافة الوطنية هي مسؤولية خطيرة لأنها تتضمن المسؤولية عن الأمة ذاتها والثقافة جانب من جوانب الأمة. وأحسب أن من المتعذر ـ إن لم أقل من المحال ـ أن يضطلع المثقف بهذه المسؤولية الجسيمة، إن لم يتحلّ بالوعي التاريخي، وإن لم ينغمس في واقعه، وإن لم ينخرط في الكفاح الذي يخوضه شعبه من أجل الكرامة والحرية.

تلك هي في رأيي مقومات الثقافة الوطنية، وذلك هو الدرب الذي يفضي إلى حل أو تجاوز إشكاليات الهوية والانتماء والخصوصية، بصورة إيجابية وخصبة.

- ٤ -

إن المثقف الوطني يعيش اليوم مفارقة كئيبة. ففي الوقت الذي يهمَّش فيه، والتهميش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين، أحدهما كوني وثانيهما محلي، فإنه يجد نفسه مطالباً بمهمات زادت جسامة وتعقيداً. وهو يعلم أن إمكانياته تتضاءل يوماً بعد يوم أمام موج التفاهة الذي تدفعه الرأسمالية «الظافرة» كي يتغلغل في كل زوايا المعمورة، وأمام آلة القمع المركبة (غياب الديمقراطية، الفقر، الأمية، طغيان الإعلام وهزاله) التي تنتصب في بلاده. ومع هذا فإن عليه كسيزيف أن يحمل هذه الصخرة وأن يتسلق الجبل. وهو محكوم بأن يحمل الصخرة، ومحكوم بألا يتوقع ـ ولاسيما في هذه الأيام الكسيفة ـ أي تعويض. ينبغي أن يقبل هامشيته، وأن يواصل عمله. ليكن شاهداً أو ليكن خميرة. ليكن صوتاً صارخاً في البرية أو ليكن إرهاصاً. والمهم هو ألا تساوره الأوهام حول دوره، وألا يغفل، ويترك الهزيمة تتسلل وتهزم وعيه.

وإذن فلنحمل هذه الصخرة.. ولنواصل..

البرنامج الثقافي

في العقدين الأخيرين، بذلت الأنظمة العربية جهوداً متنوعة ودؤوبة كي تحرم المثقف من دوره الطليعي، وتحوله صوتاً في جوقها الإعلامي. وتراوحت هذه الجهود بين القمع السافر حيث الملاحقة والمصادرة والزنازين، وبين القمع المخملي حيث الاحتواء والمكاسب وتمجيد التفاهة.

ثمة اتفاق «وحدوي». على أن الكاتب شاهد ينبغي أن تكتم شهادته. وثمة إدراك بأن المثقفين هم النشاز الذي ينبغي أن يقلّم أو يسوّى كي يطمئن الاستبداد ويستوي.

وفي عقدين من الزمن غاب الكثير من المثقفين في السجون والمنافي والصمت. وتداعت مشاريع التثوير والتغيير. كذلك توقف الحوار والسجال، وتحولت الكتابة، إلا قليلاً، مونولوغاً هامشياً مثقلاً بالإحباط واليأس.

وليست هذه الضراوة في مواجهة الثقافة، إلاّ التأكيد المضمر على الدور الخطير، الذي يمكن أن يلعبه المثقف في بلاد، مازالت تبحث عن كسرة خبز وحرية. بلاد تضطرب في التاريخ، وتتلمس وسط الانكسارات معبراً تتجاوز به التبعية والتجزئة والتخلف.

ومهما قيل عن أخطاء المثقفين وانكسار بعضهم، فإن أحداً لايستطيع أن ينكر أنهم صاغوا الوعي العربي المعاصر، وأنهم انخرطوا في تاريخهم، وزاوجوا في حالات كثيرة، شأن كل المثقفين الكبار بين الكلمة والممارسة.

هكذا كان رعيل النهضة الأولى، رعيل الطهطاوي، وعلي مبارك

والكواكبي والأفغاني وفرح أنطون ومحمد عبده.. وهكذا كان رعيل النهضة الفكرية التنويرية الجذرية.. رعيل طه حسين وهيكل والعقاد وأحمد أمين ورئيف خوري وسليم خياطة.

من المثقفين نشأت الأحزاب بكل تياراتها، وازدهرت دعوات التجديد والتغيير. وكانت السجالات الفنية التي دارت بين هؤلاء المثقفين هي المادة الجوهرية التي كونت الوعي العربي وصاغت طموحه وحلمه. وفي هذا كله كان المثقف طليعياً في مجتمعه يحمل مشروع التغيير، وكأنه صخرة سيزيف، ويقاتل من أجله في الكتابة وفي الواقع.

وما كان هذا الزمن المظلم ليستطيع الاستقرار والاستمرار إلا إذا أطفأ شموع الأمة، أو أظلّها حاجباً نورها وسطوعها. وهكذا طوَّر النظام العربي آلية ماكرة ومتقنة كي يُعقم المثقف، ويروِّض الثقافة.

* * *

في أوائل السبعينات كانت الأنظمة العربية التي احتشدت مواربة أو صراحة تحت الخيمة السعودية، تريد أن تعلن وتمارس تبعيتها للغرب، وأفقها القطري، وشراهتها إلى النهب، وأن تتجنب في الوقت ذاته ردود فعل الشعوب على النتائج الكارثية، التي تؤدي إليها هذه السياسة ولم يكن أمامها لتحقيق هذا الهدف المتناقض إلا أن تلغي، أو تمنع تكوّن المجتمع المدني، (تغييب الديمقراطية كلياً، وتفريغ المؤسسات الدستورية والقانونية من أي محتوى جدّي، واعتقال المواطن في وجود رثّ بلا حقوق وبلا كيان.)، وأن تتخلص بالإضافة إلى ذلك، من هذا الشاهد الذي ما فتئ يملأ المنطقة العربية منذ منتصف القرن التاسع عشر، أحلاماً وسخطاً ومشاريع، ونعني الثقافة والمثقفين. ولهذا بدأت هذه الأنظمة، مستفيدة من القوة المالية التي وفرتها عائدات النفط في تحديث جهازي القمع والإعلام، ودمجهما بحيث يتساوقان ويتكاملان لإنجاز مهمة واحدة هي حماية السلطة، وتغييب المجتمع المدني وثقافته.

إن الإعلام في هذه الثنائية هو الجهاز الأمني الإيديولوجي للسلطة. وقد تبينت هذه السلطة أن من الضروري كي تضمن لبرنامجها الإعلامي قدراً من التكامل والنجاح، أن تدمج به كل نشاط معرفي. من الثقافة وحتى البحث العلمي مروراً بمناهج التعليم. ولهذا فقد تولت (رعاية الثقافة). شادت لها المؤسسات والصروح، ولم تبخل في الإنفاق على سدنتها. لكنها أثناء ذلك، أو مقابل ذلك، كانت تسوقها لتندرج في برنامجها الإعلامي، تزوقه وتحقق متطلباته. ومع نجاح هذه العملية تحولت الثقافة رغم الازدهار الرسمي وزيادة الإنتاج الكمي، إلى نشاط هامشي من حيث الفاعلية. لأنها حوصرت في أحد خيارين.. إما أن تدجن وتتحول بوقاً في الجوق الإعلامي، وإما أن تقمع، والتخوم بين الخيارين رخوة وملغومة بالأخطار.

ومن المفيد هنا أن نتذكر قرارات العزل الفاضحة التي اتخذها نظام السادات في أوائل السبعينات، ضد الجسم الهام من الكتاب والفنانين في الحياة الثقافية آنذاك.. وهناك مؤشر له دلالة في ما حدث في مصر أواخر السبعينات وفي غمرة كامب ديفيد. إذ ألغيت وزارة الثقافة بعد سنوات من اضطراب العلاقة بينها وبين وزارة الإعلام. ففي لحظة الاختيار لم تتردد السلطة. همّشت الثقافة ودعّمت الإعلام.

ومما له أيضاً دلالة عميقة المغزى على موقف السلطة من الثقافة، هو المفارقة شبه المأساوية التي عاشها بعض المثقفين الذين نظّروا وبشّروا، بل وحتى ناضلوا لقيام أنظمة تحقق دعاواهم وأفكارهم، وما أن قامت هذه الأنظمة واستتبت لها السلطة حتى تنكرت لمثقفيها. ثم عمدت خوفاً من مشاغباتهم إلى نفيهم جسدياً أو ثقافياً. بعضهم ارتحل. وبعضهم ابتلع لسانه متورماً باليأس والمرارة. والبعض الثالث يذوي ويتلاشى في رطوبة الزنازين. إن الركيزة الأساسية للسلطة القائمة، إضافة إلى جهاز الأمن، وبالتنسيق معه، هو البرنامج الإعلامي. والمثقف إما أن يكون موظفاً يغرد في هذا البرنامج، وإما أن ينفى.

وفي هذا المنظور تمت عصرنة أجهزة الإعلام (الصحافة، الإذاعة،

التلفزيون) وزوِّدت بأحدث المبتكرات الغربية، لا على مستوى التجهيزات الآلية فقط، وإنما على مستوى الإعداد والخطط، والمضمون والبرامج.. إننا نستورد أجهزة التلفزيون، ومعها كيفيات قولبة الرأي العام، وتوجيهه الجهة التي نتوخاها. كذلك نستورد أجهزة الفيديو ومعها أفلامها، أي نمط الاستهلاك الفني المطلوب لتدجين الناس وإلهائهم. إن أجهزة الإعلام تمارس اليوم، أحدث التقنيات لترويج سياسة النظام، وتزويق صورة الحاكم.

وكما دفعت دول وأموال النفط المنطقة، وخلافاً لأوهى مشاعر الوطنية، إلى مزيد من التبعية للغرب وأسواقه، فإنها أسهمت، وعلى المستوى النوعي، إسهاماً كبيراً في توفير الأساس المادي لتطوير الإعلام وتقويته. فموَّلت القسم الأكبر من الإنتاج التلفزيوني الرسمي، وبذلك فرضت قيمها ومفاهيمها وذوقها. وأغرقت الوطن العربي بالمنابر الإعلامية المقيمة والمهاجرة. وقد أدت كثرة هذه المنابر وفوضاها إلى تعويم الثقافة والمثقف، وتحويل كل منهما إلى سلعة في سوق يغص بالسلع. لم يعد المثقف ذلك الطليعي صاحب المشروع التاريخي، وإنما صار قوة عمل تحاصرها الضرورات أحياناً، والغوايات أحياناً أخرى. وبهذا فقد ريادته وفقد جذريته، ولم يعد يؤجحه الوعي بمسؤوليته، وبأنه عنصر فعال في عملية التغير التاريخية في مجتمعه.

لقد صار المثقف جزءاً هامشياً من آلة ضخمة تنتج الضوضاء، والخلط، والكلام الملتبس. وفي مثل هذا الوضع، كان طبيعياً أن تختفي من حياتنا المدارس والتيارات كما عرفناها في الأربعينات والخمسينات والستينات. لم تعد هناك مدارس تتحاور، ولا اتجاهات تتجاذب معمقة حركة الفكر مثرية مناخ الثقافة، بل تفتت المثقفون إلى أصوات مفردة تكاد تخلو من النبرة الشخصية، وسط الضوضاء والترويض المستمر. ومع زيادة المنابر كان هناك خلط متعمد للقيم والمفاهيم في الثقافة بخاصة وفي السياسة بعامة. وإنه للافت للنظر أن يقل وعي المواطنين بواقعهم، وما يجري حولهم من أحداث بشكل مطرد مع الزيادة الهائلة في عدد الدوريات والمنابر الإعلامية.

وفي هذا السياق يمكننا أن نفهم أهمية تدمير بيروت، وتهميش القاهرة، وتكريس الحدود القطرية، حتى أن الكتَّاب نادراً ما يتاح لهم أن يقرأوا كتاباتهم لأن الصحف التي تنشرها لا تدخل أقطارهم.

ولكن في النهاية، ما الذي ينطوي عليه هذا البرنامج الإعلامي الذي تتسلح به الأنظمة، وتقل فيه يوماً بعد يوم الهوامش التي ييسرها وضع اجتماعي مخاتل كهذا الوضع؟

* * *

حين نتفحص هذا البرنامج الإعلامي بدقة، نجد أنه يركز إيديولوجياً على نقطتين جوهريتين: الأولى هي بعث ونشر القيم السلفية تحت ستار الأصالة والإيهام بالاستقلال. والثاني هي نشر وتسويق كل منتجات الغرب الاستهلاكية ثقافية كانت أم اقتصادية أم سياسية. وحين أقول منتجات الغرب الاستهلاكية، فإنني أريد أن أفرق بين هذه البضاعة، وبين تيارات الفكر الغربي التنويرية والجادة والعقلانية. لأنه ما أن يتعلق الأمر بالأفكار الجادة حتى تعلو أصوات المؤذنين داعية إلى الجهاد المقدس ضد الغزو الثقافي.

ومن نافل القول أن المادتين المذكورتين متكاملتان، وإن إحداهما تدعم الأخرى في تكريس التبعية، وحماية الأنظمة من انتفاضة جماهيرها المنهوبة والمستلبة. ولهذا فإننا نرى الإعلام يحيي من التراث كل ما هو سلفي ومتخلف وغير عقلاني، بغية تخدير المواطن ودغدغته بوهم الاستقلال (وهناك دول عربية عديدة اعتقدت أنها أنجزت استقلالها، وحققت خصوصيتها وأصالتها في المضمار الحضاري بمجرد ارتداء الدشداشة والحطاطة والشاروخ. ولايهم أن هذه الثياب قماشها مستورد وخياطها مستورد، وأن كل ما يستخدمه هذا المستقل الأصيل الرافل بدشداشته إنما هو مستورد من مخازن الغرب).

إن ما هو سلفي وأحياناً فلكلوري، يصبح في هذا المضمار النقاب

التمويهي الذي تتمّ خلفه عملية التبعية. هذا إضافة إلى أنه ستار يحجب عنا تاريخنا، بحيث لانتصل بما هو عميق وثوري في هذا التاريخ، وفي هذا التراث. ويمكن هنا أن نقدم مثلاً فاقع الدلالة على الكيفية التي تطبق فيها هذه الإيديولوجية المنحطة في البرامج الإعلامية. ففي فترة من الفترات كان يذاع في التلفزيون مسلسلان أحدهما محلي والثاني أجنبي، وكان المسلسل المحلي بدوياً يطرح مشاكل وقيماً متخلفة وبائدة. أما المسلسل الأجنبي فإنه (دالاس) الذي يسوّق صورة أميركا ونمط الحياة لدى الشريحة المتنفذة فيها، ويقدم عرضاً جذاباً للقوة الفردية والجمال النسوي والسيارات، وآخر مبتكرات المدنية. إنه فقاعة مخملية من الترف والرفاه واللذة. ويتحلب ريق المواطن. فيغويه النموذج، ويتهيأ نفسياً لقبول أميركا سلعاً وسياسة.

هذا هو جوهر البرنامج الإعلامي. إنه يخدر ويسوّق. ومن المفيد هنا ملاحظة أننا نستورد البضائع ومعها دعاياتها. أي القولبة الفكرية التي تخلق الحاجة إلى هذه البضائع واستهلاكها. إننا نسوق البضائع والإيديولوجيا التي تحول مجتمعنا إلى مستهلك بضائع. أي إلى تابع منهوب ومستلب.

وترتبط بالأساس الإيديولوجي للبرنامج الإعلامي، أهداف التخدير والتدجيل وتخريب الذائقة. فالمشكلات الأساسية التي يعاني منها المجتمع تطرح بشكل مبتسر وسطحي، وتقدم لها حلول غيبية أو ذهنية. وهناك إضافة إلى ذلك ميل متزايد إلى السطحية والتفاهة. أحياناً يخيل إلي أن هناك قراراً من الجامعة العربية بإلزام الدول الأعضاء، بتعميم نماذج كوميدية مسفّة مثل (مدرسة المشاغبين) و(العيال كبرت) و(المتزوجون). فهذه الكوميديات لم تذع فقط إلى حد الاستهلاك، بل أصبحت بعض مقاطعها مواد يومية، تبث كالشارة لترسيخها وضمان تعميمها، كأمثلة نموذجية على الفن المطلوب (!) والواقع أن هذا هو المطلوب.. مطلوب تعميم التفاهة. مطلوب تعميم الجهل. مطلوب تخريب الذائقة. مطلوب تدني مستوى المواطن الثقافي. مطلوب ألاّ

يكون هناك حوار، وألاّ يكون هناك سجال جدي، وألا تتبلور قيم ثقافية بناءة في هذا المجتمع. وأن يكون الطموح لصياغة مثل هذه القيم متعذراً إن لم أقل مستحيلاً.

في هذه الآلية المتشابكة والمنظمة يعمل الجهاز الإعلامي في هذه الأنظمة التي استكملت ـ وبكفاءة تاريخية تبعث على التقدير ـ تبعيتها للغرب الرأسمالي، وتفريطها بالحلم والمصير العربي. ترى هل أجبت على السؤال؟ ترى أمن الضروري أن ندخل في تفاصيل ماتنشره أعمدة الصحف والمجلات من مادة ثقافية؟ لا أعتقد أن ذلك ضروري. وفي ما تقدم ثمة إجابة كافية على هذا السؤال.

ولكن بالمقابل أليس هناك ما يفعله الأدب والفن الحقيقيان في مواجهة هذا الواقع؟

* * *

ربما كان مايستطيعه الأدب والفن قليلاً، لكنه عظيم الأهمية في هذه المرحلة. ليس في نيتي أن أضع برنامجاً لعمل الأديب والفنان، إلا أن في وسعي القول إن المهمة الأساسية لكل أدب وفن حقيقي هي مواجهة البرنامج الإعلامي.. ولكي يواجهه ينبغي عليه أن ينأى بنفسه عنه. ينبغي أن يدير ظهره له. أن يحتقره ويحاول فضحه. فلا مجال بعد للحديث عن أدب أو فن ينمو داخل هوامش هذا البرنامج الإعلامي. بل لابد من إعلان القطيعة. ومن خوض مغامرة إبداع جديدة على المستويين الفكري والجمالي. لايمكن أن نواجه عمليات التخدير والتسطيح والتستر وراء الأفكار السلفية بنصوص توفيقية أو خطابية. إننا بحاجة إلى نصوص جذرية. جذرية في عمقها. جذرية في تعريتها للسلطة وكشف الآلية التي تمارس بها قمعها وتبعيتها. جذرية في جماليتها. وإني ألحّ هنا على الجذرية الجمالية وجدّتها. لأن الجهود المتضافرة التي تبذل لتخريب الذائقة لاتترك لنا فرصة للرتق والإصلاح، أو الإبداع داخل

القيم الجمالية السائدة. علينا أن نبتكر جماليات جديدة يمكنها أن تقلقل الذوق السائد، وأن تدهشه.

إننا نعمل في ظرف معقد وصعب. ولقد حاصرتنا المتغيرات المتلاحقة، وأربكتنا. كانت السنوات الأخيرة مأزقاً. وجد المثقف نفسه يتوه، يهمَّش ولا يكاد يكتشف صوته وسط ضوضاء الأحداث والإعلام. الآن بدأت الصورة تتوضح، ولهذا فإما أن يكون جذرياً إلى أبعد الحدود، وأما ألا يكون.

ربما كانت الصورة التي قدمتها قاتمة، لكنني الآن، وأكثر من أي وقت مضى، أعتقد أننا مهيأون لإبداعات هامة ستكون شاهداً على التفسخ الذي نعيش، وتجاوزاً له في الوقت نفسه.

الفصل الثاني

في البحث عن مسرح عربي

البحث عن هوية

إشكالات الفن الشعبي ،خيال الظل

حوارات حول الثقافة والمسرح

البحث عن هوية

أعترف لكم منذ البداية، أني كنت دائماً أشعر بالنفور من هذه الوضعية التي يتخذها لقاؤنا، وضعية المحاضر والمستمعين، فهي على المستوى الاجتماعي تذكرني بمنبر الأستاذ، ومحراب الشيخ، وشرفة الحاكم. وإني لم أحب يوماً لا المنبر، ولا المحراب ولا الشرفة. وهي على المستوى المسرحي تذكرني بالخشبة المفصولة عن الجمهور، الخشبة التي تشعشع بالضوء والوهم، بينما تغرق الصالة في العتمة والانتظار الساكن. وربما بدأت إشكاليتنا المسرحية حين أراد الخديوي إسماعيل أن يستكمل مظاهر التمدن السطحية فأمر «بإنشاء مسرح جميل في القاهرة، تمّ بناؤه خلال فترة زمنية قصيرة على أرض الأزبكية، وعرف هذا المسرح بالكوميدي وفي نفس الوقت تقريباً أمر ببناء دار الأوبرا، ثم تمّ في العام نفسه ١٨٦٩ بناء مسرح السيرك على طراز فرنسي، ويتسع لـ ٩٥٠ متفرجاً، وكانت هذه الدور وقفاً على الفرق الأجنبية التي تفد إلى مصر لتقدم عليها مسرحياتها بغية إمتاع الملك وبطانته». كان إسماعيل مهووساً بالتأورب، واقتباس مظاهر المدنية الغربية وبدلاً من أن يتابع مشروع التحديث الفعلي الذي وضعت أسسه أيام محمد علي، فإنه اكتفى بالمظاهر وتبديد الثروات على استيراد قشور المدنية والتقدم «وفي الوقت الذي كان فيه الفلاح المصري الفقير يفلح الأرض بالمحراث الخشبي، ويرزح تحت عبء السخرة الثقيل، تماماً كما كان وضع الفلاح المصري في عهد الفراعنة، كلف بناء الأوبرا أكثر من ٨٠٠ ألف روبل ـ على مايقول المستشرق

السوفياتي سكالكوفسكي ـ على قلة الراغبين في سماع الأوبرا الإيطالية في مدينة القاهرة. إن هوس إسماعيل بالتأورب، وما صاحب ذلك من إسراف فاحش، أدى إلى احتلال مصر، ووأد أهم مشروع تحديثي عرفته البلاد العربية في تاريخنا المعاصر. أما على المستوى المسرحي فقد كبل تجربة الإبداع، التي باشرها الرواد الأوائل بأغلال، لم نستطع أن نتخلص منها حتى يومنا هذا. لقد سجن تجربتنا المسرحية في قالب واحد هو القالب الأوروبي، وحكم على هذه التجربة بأن تواجه إشكالية الخصوصية في سياق التبعية المطلقة للغرب. ويبدو أنه لم يكن ثمة مناص من هذا الوضع. فحين يصبح البلد تابعاً على المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فإن المسرح وسواه من أشكال الثقافة لايستطيع أن ينجو من هذا الوضع، ولايستطيع أن يتجاوز شرطه كفّن يقوم على النسخ والتقليد. وبهذا المعنى فإن ما تم في أيام الخديوي اسماعيل، رغم الظاهر البراق، إنما كان ارتكاساً لتجربة التحديث على المستوى العام، ولتجربة البحث الإبداعية على مستوى المسرح. ولكي نفهم هذه النقطة التي نخالف فيها الأحكام التاريخية السائدة، ربما كان علينا أن نتوقف قليلاً أمام تجربة الرواد الأوائل، وأن نوضح بما يمكن من الإيجاز الخصائص الإبداعية التي انطوت عليها تجربتهم.

* * *

يمكن التأكيد، ودون الخوض في مماحكات عقيمة، أن العرب لم يعرفوا المسرح بمعنى النص الدرامي، أي الجنس الأدبي، وكان لابد من تضافر عاملين تاريخيين يتجاوز مداهما المشكلة الثقافية البحتة، حتى نعرف المسرح.

هذان العاملان هما:

أولاً الاتصال بالغرب الذي بدأ مع حملة بونابرت على مصر في أواخر القرن الثامن عشر، ثم تغيرت، وتعددت أشكاله خلال القرن التاسع عشر، (توسع النشاط التجاري، التدخل في شؤون الدولة العثمانية، ادعاء حماية

الأقليات الدينية، تكاثر البعثات والإرساليات التبشيرية، افتتاح المدارس الأوروبية... إلخ) ورغم أن هذا الاتصال بدأ على شكل صدام دام، فإن العرب أملوا خلال العقود الأولى من القرن الماضي أن يكون بوسعهم اقتباس المدنية الغربية بما كانت تعنيه آنذاك من نهضة وتقدم، والاستقلال عن الدولة العثمانية، دون أن يتعرضوا لمحنة استعمار جديد. كان بريق فلسفة الأنوار والتقدم العلمي والمادي يخفي خطر الغرب السياسي.

ثانياً: انحلال الإقطاع العسكري الذي كان يسيطر على الإمبراطورية العثمانية في مركزها وولاياتها العربية، وظهور طبقة برجوازية أخذت تبلور تدريجياً مفاهيم جديدة عن الدولة والمجتمع والثقافة.

إن تفاعل هذين العاملين هو الذي هيأ المناخ لولادة المسرح وظهور الرواد الأوائل: مارون النقاش، وأبي خليل القباني، ويعقوب صنوع. وعلينا أن نلاحظ أن تأثير الغرب في تلك الفترة أواسط القرن التاسع عشر، لم يكن هيمنة وإلحاقاً بل كان تحريضاً على اليقظة وعلى تحديث المجتمع، الذي تهرأ تخلفاً وجموداً. تلك كانت فترة التفاؤل التاريخي التي عمَّ فيها إحساس كاوٍ بضرورة التقدم، ويقين بأن إحراز هذا التقدم ممكن. وفي غمرة هذا التفاؤل، اندفع الرواد الأوائل لتأسيس المسرح العربي، ومواجهة الإشكاليات العميقة التي يطرحها مثل هذا المشروع. وإننا اليوم إذ نتأمل تلك الإجابات التي قدمها الرواد على الأسئلة الإشكالية، التي تصاحب دائماً ولادة فن جديد لامكان له في السلسلة الثقافية السائدة، لايسعنا إلا أن نشعر بالانبهار أمام الوعي النفّاذ، الذي تميز به هؤلاء الرواد. وقد تجلى هذا الوعي في ثلاثة مجالات.

المجال الأول هو وظيفة المسرح وقد حددوها ببراعة مذهلة على أنها تعليم وترفيه، وكذلك حددها بريشت بعد مائة سنة تقريباً. وكان الإلحاح على التعليم بمثابة هاجس مشترك لدى الرواد الثلاثة، ذلك أنهم فهموا المسرح على أنه أداة فعالة في المشروع التنويري، وأن هذه الوظيفة جليلة إلى حد يسوّغ اقتباس هذا الفن، وإدراجه في السلسة الثقافية السائدة، التي تقتصر حتى ذلك

الوقت على الشعر، والرسائل والخطب. وكان التعليم بالنسبة لهم مضماراً واسعاً يبدأ بأهمية المسرح، ويتدرج إلى نشر القيم الأخلاقية والعادات الجديدة، وإيقاظ الحس القومي، وتعميق الانتماء إلى الجماعة. والخطاب الافتتاحي الذي قدم به مارون النقاش تجربته المسرحية الأولى يوضح الدور التعليمي للمسرح بعبارات تطفح بالحماسة. (لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر. وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة، ويغتنمون معاني رجيحة. (...) ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرجة، والوقائع المسرة المبهجة. ثم يتفقهون بالأمور العالمية والحوادث المدنية. ويتخرجون في علم السلوك ومنادمة الملوك. وبالنتيجة فهي جنة أرضية وحافلة سنية)، ويشير ابن أخيه سليم الذي تابع دربه إلى دور المسرح في تعميق إحساسنا بجماعيتنا، إذ يقول (فقد ثبت أن هيئة الاجتماع من أخص أسباب تقدم الإنسان، وقد عرف ذلك من قبلنا الأوروبيون، فأوجدوا وسائط لتحسينها عندهم منها قاعات التشخيص المعروفة بالتياترو. (..). فطاب لهم الاجتماع في هذه القاعات، ولم يتخلل صافي كأس اجتماعهم كدر الامتياز، أو عكر التعصب، وقد جعلوها واسطة لما يضمهم إلى بعضهم اتحاداً، رادين مايفصلهم عن بعضهم اختلافاً).

أما يعقوب صنوع فقد كان يقدم كل واحدة من مسرحياته بخطاب لايكتفي فيه بامتداح المسرح وتعداد منافعه، بل كان يشرح لمتفرجيه موضوع المسرحية، والمغزى الذي يتوخاه من تأليفها وعرضها. ولنتذكر هنا المرافعة التي قدمها ضد تعدد الزوجات في الخطاب الذي افتتح به مسرحية «الضرتان». ولاشك أن الهاجس التعليمي هو الذي كان يحدو بالرواد إلى تقديم هذه الشروح والمرافعات، لكن من المفيد أن نتذكر هنا، أن مثل هذه الإضافات النظرية على العرض المسرحي، ستكون في قرن لاحق واحدة من التجديدات الهامة التي عرفها المسرح الأوروبي على أيدي مسرحيين مثل بيسكاتور وبريشت وبيتر

فايس. ولم يكن في ذهن النقاش أو صنوع أو القباني تقديم إضافات على نظرية الدراما، ولكن أصالتهم وهم يؤسسون مسرحهم الخاص، كانت تفتق لهم حلولاً مبتكرة، وإبداعات جديدة.

أما المجال الثاني فهو طبيعة المتفرج الدرامية، وقد حددها الرواد الأوائل بكثير من الجرأة والنفاذ. يقول النقاش: (ولكن الذي ألزمني لمخالفة القياس ـ أي نبذ المسرح الدرامي النثري واختيار المسرح الغنائي ـ أولاً لأن الثانية كانت لديّ ألذ وأشهى وأبهج وأبهى، ثانياً حيث ظن المرء بالناس كظنه بنفسه بلا التباس فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي، فلذلك قد صوبت أخيراً قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي) وهذا يعني أن اختيار النقاش كان واعياً تمليه عليه معرفته بمزاج المتفرج، وذائقته. وهذا ما فعله القباني في دمشق إذ طور الغناء، وأضاف إليه رقص السماح. وصنوع أيضاً كان يعرف أنه المؤهل لمعرفة مزاج مواطنيه وحاجاتهم. وهو الذي قال لخيري باشا ـ الذي كان يتولى الإشراف على احتفالات الخديوي اسماعيل حين قدم له مخطوطته الأولى طالباً مساعدته (لإرشاد مواطنيّ في هذا الطريق الشائك، الذي يؤدي بهم إلى الرقي والمدنية، فيتكرم سموه وأن يشرّف مسرحيتي الصغيرة، بأنظاره السامية، ويشجعني على إقامة مسرح للمواطنين، الذين لم يألفوا الفن المسرحي بعد، ولايفهمون شيئاً من الأوبرات الإيطالية الكبرى، والكوميديات الفرنسية الرائعة التي أقام الخديوي المحبوب من أجلها مسرحين عظيمين).

والمجال الثالث ولعله الأبرز في مجالات إبداعهم، هو وعيهم لمسألة الخصوصية، وضرورة أن يميزوا فرادة تجربتهم. لقد أدركوا أن نسخ المسرح الأوروبي، عمل عقيم، لأن لهذا المسرح هويته التي انبثقت من ظروف وضرورات سيرورته الخاصة. وأن هذه الهوية تمثل عائقاً بين المسرح واندماجه في مناخ ثقافي مختلف من حيث البنية ودرجة التطور. ولهذا فكروا، وكل على حدة، باستنبات المسرح في الأرض الثقافية العربية، كي يتأسس وينمو

تجربة محلية، تحمل خصوصيتنا، وعناصر تأقلمها مع البيئة والجمهور والزمان. منذ البداية نفروا من النقل الحرفي، وتوفروا على خلق تجربة مبتكرة لها طابعها المميز، وقابليتها على التأصيل. لقد سمى النقاش عمله «ذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً» ولكن في الحقيقة كان حجم الجديد يتجاوز كثيراً السبك ليشمل المادة المسبوكة ذاتها. إذن كانت الإشكالية الصعبة التي واجهها هؤلاء الرواد هي كيف نستولد فناً غربياً في بيئة جديدة، بحيث يظهر هذا الفن وكأنه ابن طبيعي وشرعي لهذه البيئة. وهذه الإشكالية ستظل تواكب حياتنا الثقافية بعامة، والمسرحية بخاصة طوال تاريخنا المعاصر، وفق دورات متعاقبة يعاد فيها إنتاج الأسئلة وكذلك الأجوبة. لكن سنترك هذه النقطة معلقة الآن، وسنعرض للوسائل التي توسل بها هؤلاء الرواد لحل تلك الإشكالية، إشكالية استنبات المسرح في الثقافة العربية.

آ ـ الوسيلة الأولى تتمثل في استلهام موضوعاتهم وحبكاتهم من التاريخ العربي أو من التراث القصصي الشعبي السائد. وعلينا هنا أن نلاحظ هذا الانتباه المبكر لأهمية التراث في تمييز الهوية، وإضفاء خصوصية محلية على التجربة المسرحية. ولقد استلهم النقاش عمله الثاني «أبو الحسن المغفل» من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. حكاية «النائم واليقظان التي ترويها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة. واستلهم القباني جُل مسرحياته من ألف ليلة وليلة» ـ أنس الجليس ـ قوت القلوب والأمير غانم بن أيوب ـ الأمير محمود نجل شاه العجم ـ أو من السير الشعبية كمسرحية عنترة.

ب ـ الوسيلة الثانية هي التصدي للواقع الراهن وكشف مفاسده، وعيوبه، وقد قام صنوع بعملية التصدي هذه بكثير من الجسارة، واضعاً بذلك اللبنات الأولى للاتجاه الواقعي في المسرح وفي الأدب. وقد كانت لبنات تأسيسية بحق على مستوى الموضوع، وعلى مستوى الصياغة اللغوية، واجه صنوع مسألة تعدد الزوجات، ورذيلة التظاهر والتباهي، وزواج الشيوخ من الفتيات الصغيرات، وأخطار البورصة، وانحطاط الأخلاق الذي تدهورت إليه السراي

في مسرحية «الوطن والحرية»، مما دفع الخديوي إلى إيقاف تجربته، وفيما بعد إلى نفيه من مصر.

ج ـ الوسيلة الثالثة هي إعادة تأليف المسرحيات العالمية بما يكفل لها الراهنية والبيئية، وإن ما فعله النقاش في مسرحية البخيل لموليير بمثابة كتابة نص جديد يحمل سمات البيئة وجوها. فالشخصيات أصبحت أنماطاً محلية، والمكان توزع بين بيروت ودمشق. وحدثت تعديلات في الحبكة، وفي العقلية التي ينبثق منها الحوار والموقف، كما أضاف إليها أغاني ذات صلة بالفعل المسرحي، أي أنها أغانٍ درامية بشكل ما، وليست تطريبية. وهذه التعديلات والإضافات تكفي لكي يصبح العمل تأليفاً جديداً، يستحق أن يوقعه صاحبه. ولاينبغي أن نتسرع كما فعل البعض ـ محمد يوسف نجم ولانداو وسواهما ـ ونحكم على هذا العمل بأنه تشويه للتراث العالمي، أو أنه علامة على قلة الزاد الثقافي. فالنقاش، ويعقوب صنوع على الأقل كان لديهما المام عميق باللغات الأوروبية، وكذلك باللغة العربية، وماكانت الترجمة الحرفية لتعيي أيّا منهما، لكن كان ثمة إدراك ناضج لدى الرواد بأن العمل يصبح أجدى وأوقع، إذا ما أعيد خلقه في بيئة وشخصيات محلية. وإن ذلك وحده ما يحقق للعمل راهنية، وروحاً بيئية تجعل المتفرج يتفاعل معها بصورة أيسر وأغنى.

د ـ أما الوسيلة الرابعة فهي الإفادة من أشكال الفرجة المتوفرة في تراثهم وبيئتهم، ودمجها في سياق تجربتهم. صنوع نهل من الأرجواز وخيال الظل بعض الشخصيات النمطية مثل البربري والخاطبة، وكذلك المواقف الفكاهية النموذجية. وأبو خليل استخدم بنية الحكاية كما هي في ألف ليلة وليلة أو في السيرة الشعبية، إضافة إلى أنهم جميعاً استخدموا الغناء الذي كان ملازماً لكل أشكال الفرجة المعروفة، خيال الظل، والأرجواز والحفلات الشعبية.. وأضاف القباني إلى الغناء، الرقص.

هـ ـ الوسيلة الخامسة هي التفاعل الحي مع الجمهور. وذلك عبر التكيف مع عاداته في الفرجة من جهة، وتلبية حاجاته الفنية والترفيهية من جهة

أخرى. إن جمهورنا لم يعرف المسرح، لكن أشكال الفرجة التي أَلِفَها كالحكواتي والمداح وكراكوز خلقت لديه عادات في الفرجة سيحملها معه إلى المسرح. فهو يجلس بعفوية، ويتصرف بإيجابية حيال مايُعرض عليه. أحياناً ينثر التعليقات، وأحياناً يقاطع الأحداث. تارة يعلن تحيزه، وتارة أخرى يحاور الممثلين.. وهو في ذلك كله لايتحرج، ويعبر عن استجاباته بصدق أخّاذ. لقد وعى الرواد هذه العادات، وأقلموا عملهم معها، ولهذا كانوا يتركون هوامش واسعة للارتجال، وكانوا يدخلون أحياناً مع المتفرجين فيما يشبه حوار القافية، بل واستفادوا من هذه الارتجالات التي تعطي للمسرح بعده الشعبي والاحتفالي، فأدرجوها في سياق عروضهم اللاحقة. وهكذا كانت العروض تتجدد يومياً مع جمهورها، تغتني به وتغنيه. ومثل هذه العلاقة الحية الفعالة مع المتفرج هي بالذات طموح كل تجربة مسرحية واعية، وهي التي تعطي للمسرح مغزاه ودوره. ولقد ترك لنا صنوع أخباراً طريفة عن هذه الارتجالات في مسرحيته الشبيهة بالسيرة «موليير مصر ومايقاسيه». كذلك أخبرتنا شهادة أحد متفرجي النقاش طرفاً من هذه الارتجالات وتدخلات بعض المشاهدين، التي كانت تضفي على العرض حيوية، وتخلق مناخاً من التواصل الحي بين المسرح ورواده. وأنا شخصياً أعتقد أن استجابات الجمهور، وتعليقاته على هرون الرشيد، وعلاقته بجواريه في تلك الليالي الدمشقية، هي التي أهاجت الرجعية، ودفعتها إلى إعلان الجهاد ضد القباني، حتى أفلحت في وأد تجربته وإحراق مسرحه. أما تلبية الحاجات الفنية والترفيهية فقد وضحها السياق السابق بصورة جلية. على أن من الضروري التنبيه إلى أن ذلك لم يكن يعني الانصياع إلى ذوق الجمهور، وتملقه قصد الربح كما يحدث هذه الأيام، بل كان صورة من صور التفاعل، التي ترمي في جوهرها إلى كسب جمهور مسرحي مع الارتقاء بمستوى ذائقة هذا الجمهور ووعيه.

بهذه الإجابات التي شملت تجديد وظيفة المسرح، وطبيعة المتفرج الدرامية، والسبل الكفيلة باستنبات الفن المسرحي، واجه الرواد إشكالية التأسيس. وإننا

نكشف اليوم ما انطوت عليه هذه الإجابات من إبداع وتكامل. بل إن الكثير منها مازال راهناً، ومتقدماً على العديد من المحاولات المعاصرة لتحقيق الخصوصية والأصالة كما سنرى عما قليل. ولايجوز هنا أن نغفل الميزات الشخصية التي تحلى بها هؤلاء المؤسسون. فقد كانوا جميعاً رجال مسرح بالمعنى المعاصر للكلمة. أي أن كل واحد منهم كان يقوم بمعظم أعباء العرض من تأليف وإخراج وتمثيل ووضع الألحان والأغاني. هذا بالإضافة إلى إدارة الفرقة، وتحديد منحى وأسلوب العمل. وكانوا يتحلون بخيال بكر ورحب، ساعدهم على إيجاد حلول مبتكرة للصعوبات التي تعترضهم. فقد حلوا مشكلة غياب المكان المسرحي بتطويع الأمكنة المتوفرة، وهي البيوت أو المقاهي، كي يقيموا فيها عروضهم. النقاش ارتجل مسرحاً في بيته لتقديم أعماله، وكذلك فعل القباني إذ قدم مسرحياته الأولى في بيت جده، ثم أقام مسرحه في كازينو الطليان «أحد مقاهي دمشق». وكانت هذه الحرية التي تعاملوا بها مع المكان، كفيلة لو استمرت بأن تمد تجربتنا بغنى، وخصوصية، نبحث عنهما الآن بعد أن أطبقت علينا كالسجون هذه المسارح التي تفتقر إلى الروح، وتضيق بحاجات المسرحيين المبدعين. ومن ميزات هؤلاء الرواد التي ينبغي أن تذكر الطاقة الروحية العالية التي تجلت في تفانيهم وحماستهم وإصرارهم، والتي دفعوا من حياتهم ثمناً غالياً لها. فالقباني أحرق مسرحه، واضطر إلى ترك بلاده، والنقاش أثقله اليأس فمرض ومات ممروراً، وصنوع صودرت تجربته، ثم حكم عليه بعدئذ بالنفي، فقضى بقية عمره في باريس مكافحاً من أجل حرية مصر، وسقيماً بالحنين إليها.

تلك كانت تجربة التأسيس التي حاصرتها الرجعية، فمنعت نموها بشكل مطرد وصحي، والتي أجهض إنجازاتها سياق الهزيمة والتبعية، الذي ساقنا إليه الخديوي إسماعيل. إن بناء الأوبرا بما هو رمز، كان يعني تهميش تجربة البحث والتأصيل، وسيادة النموذج الأوروبي، في البناء المعماري والبناء الدرامي أيضاً. وبعد قرن من الزمان سيقف أحد أبطال ميخائيل رومان مسرحيّ الستينات الغاضب، سيقف

أمام مبنى الأوبرا، ويهاجمه كرمز يكشف التبعية، تماماً مثل الفترينات التي تجسّد سيادة النمط الاستهلاكي، وإخفاق محاولة التحديث الثانية التي قادها عبد الناصر. يقول حمدي بطل مسرحية الزجاج (صارخاً بعنف هائل وقد طفح وجهه بالغضب والضراوة والتحدي: الأوبرا الأوبرا يا أولاد الكلب، يللي عاملين عليّ وحوش وأنتم أرانب. الأوبرا بالعمدان الدهب والمرمر وأنتم في الأرض بتاكلوا الطين. شلتوا الطين والطوب والكمر الحديد فوق روسكم والأجرة كانت الضرب بالكرابيج على شرف أفندينا.. الكلب استلف من الخواجات وبناها..) وتلاحظ المستشرقة السوفياتية بوتيتسيفا في كتابها ألف عام وعام على المسرح العربي (أن عملية تأورب المسرح كانت ذات أهمية مضاعفة بالنسبة للبلاد العربية. فقد امتزج فيها الفعل ورد الفعل، وعناصر التأثير التقدمي هنا لاجدال فيها (..) ومع ذلك ظل المسرح الأوروبي مكروهاً وأثار احتجاج السكان المحليين، لأن الذي حدث كان يخنق الاستقلالية والبدايات الفنية).

وبالفعل اختنقت تلك البداية الزاخرة بالإبداع والطزاجة. وماحدث بعدها ليس استمراراً بل انقطاعاً. وحين أوفِد جورج أبيض إلى فرنسا لدراسة فن التمثيل، كانت تجربة البحث قد تحولت ذكريات، وأُجبِر مسرحنا العربي على إعادة طرح إشكاليته الأساسية من جديد، ولكن هذه المرة في سياق وضع تبعي مثقل بشعور بالدونية، والميل إلى تقليد الغرب، أو الاتجاهات الرسمية في الغرب، تقليداً أعمى.

* * *

إذا كان تاريخنا المعاصر عبارة عن سلسلة من محاولات النهوض والهزائم، فإن من الطبيعي أن يظل سؤال الهوية ـ حتى ولو طرح بصورة زائفة أو مغلوطة ـ هاجساً ملحاً يعاد إنتاجه مع كل محاولة نهوض ومع كل هزيمة. وفي محاولة النهوض نحاول أن نضفي على الهوية فرادة تاريخية استثنائية، وفي محاولة الهزيمة تعود الشكوك لتطوق هذه الهوية ولتدفع بنا إلى الضياع في خيارات ومسالك هروبية.

منذ أواخر الخمسينات بدأت الثقافة العربية ومن ضمنها المسرح تتساءل عن خصوصيتها ومايميزها. كان هناك شعور لدى المثقفين بأن النهضة التي تشهدها البلاد العربية هشة، ولابد من تدعيمها. البعض رأى أن تدعيم هذه النهضة على المستوى الثقافي يقتضي تمثل ثقافة الغرب بصورة أعمق، ومحاكاة فنونها بكفاءة. أما البعض الثاني فقد رأى أن تدعيم النهضة، إنما يتم بالتخلص من كل أشكال التبعية، وفي مقدمة ذلك التبعية الثقافية. ولقد كان هذان الموقفان مع توسطاتهما، الإطار العام الذي انصبت فيه كل نقاشات الفكر العربي، منذ عصر النهضة الأولى في أواخر القرن التاسع عشر وحتى الآن، ولامجال للتوقف هنا طويلاً أمام هذين الموقفين، ونقد الأطروحات الفكرية التي يقومان عليها، لكن نكتفي بالإشارة إلى أن الموقفين لايصدران عن خيارات ثقافية فقط، بل يعكسان انتماءات سياسية وطبقية واضحة.

ولكن كيف انعكس البحث عن الهوية على المسرح؟

طبعاً كانت هناك اجتهادات كثيرة، تبدأ من ضرورة تعلم وتمثل المسرح الغربي بكل مدارسه، وتنتهي برفض هذا المسرح رفضاً نهائياً. كان المسرح الغربي حاضراً في كل النقاشات. وكان الموقف منه هو الذي يحدد هذا التيار أو ذاك. لم يكونوا يتساءلون ما المسرح الذي نحتاجه، أو كيف نبني تجربة مسرحية يتفاعل معها جمهورنا، بل كان السؤال هو كيف أعرّف نفسي بإزاء الغرب؟ ومثل هذا السؤال يزيف المشكلة بدلاً من أن يساعد على حلها.

ولانستطيع هنا استعراض كل الإجابات والسجالات الخصبة التي دارت منذ الستينات حول هذه المسألة. لكن سأتوقف عند إجابتين أعتبر أنهما بالإضافة إلى جديتهما، نموذجيتان، وربما تختزلان جوهر السجالات التي دارت.

الإجابة الأولى قدمها الدكتور محمد مندور في مقاله: «أزمة المسرح ورسالته» التي ضمنها كتابه «في المسرح المصري المعاصر» إذ قال: (وعلينا ألا نيأس من تأقلم الظاهرة المسرحية ذاتها في بلادنا، وذلك لأن المسرح وإن يكن قد نشأ أصلاً في مهده بمصر القديمة وبلاد الإغريق في ظروف وملابسات

خاصة وفي خدمة الطقوس الدينية، إلا أنه لم يلبث أن انفصل عن تلك الظروف والملابسات، واستقل عن الغرض الأصلي، وهو الغرض الديني الذي نشأ في خدمته لكي يصبح فناً حضارياً عاماً، غير مرتبط ببيئة أو تقاليد معينة وغير مقيد بهدف متحجر لايعدوه (...) وعلى أساس هذه الحقيقة الكبيرة الثابتة نستطيع أن نتخلص من ذلك الوهم الضار الذي كان يزعم أن أي فن جديد يفد إلى بيئتنا من الخارج، لايمكن أن يتأقلم فيها ولابد أن تلفظه البيئة لأنه دخيل عليها غير نابع من حياتها الخاصة، أو غير منحدر من تراثها القديم. وإذا كانت بيئاتنا العربية والشرقية قد آمنت منذ حين بأن العلم لاوطن له، وأنه من حقنا بل ومن واجبنا أن نستفيد من كل مكاسب العلم الإنساني الحديث في مسكننا وملبسنا وغذائنا ووسائل حياتنا. فإنه قد حان الحين لأن نؤمن أيضاً بأن كثيراً من الفنون الراقية لا وطن لها هي الأخرى كالعلم سواء بسواء).

من الواضح أن الدكتور مندور يعود وبعد قرن من الزمان ليطرح قضية التأسيس، ومدى قدرة بيئتنا على قبول الظاهرة المسرحية واستيعابها. وهذا يعني أننا نعود إلى البداية لنبدأ من جديد، وكأن جهد الرواد ماكان، وكأن تاريخنا لايراكم الخبرات، ولاتعرف حركته إلا الانقطاعات. ومع هذا هل يمكن حل القضية بإلغاء السؤال. ربما نتفق مع الدكتور مندور على ضرورة تجاوز حساسيتنا المفرطة إزاء فنون العالم الذي نعيش فيه، وأن علينا ألا نحس بالحرج أو الاقتلاع إذا ماتعمقنا هذه الفنون، واستعرنا منها. لكن من الصعب أن نماثل بين الفن والعلم أو أن نعتبر الفن حقيقة موضوعية لاوطن لها، ويمكننا أن نتبناها وننسج على منوالها. إن للفن خصوصية وهو في كل الأحوال تجربة نسبية ذات صلة وثيقة بالتاريخ والبيئة. والحقائق الإنسانية التي ينطوي عليها ليست علمية، ولابريئة، وقيمة العمل الفني هي في تفرده وتعبيره عن بيئة، أو باختصار هي: في صوغ القضايا الإنسانية صياغة محلية تكشف زاوية جديدة من زوايا الملحمة الإنسانية الشاملة. ولا أعتقد أن هذه الحقائق كانت غائبة

عن ذهن الدكتور مندور، لكنه أراد تجاوز السؤال لكي يركز على ما اعتبره جوهرياً في تجربتنا المسرحية، وهو المضمون. ومع أن ذلك يمثل خطوة متقدمة في طريق تحديد مسرحنا وتمييزه، إلا أن الأمر لايخلو من مفارقة. فالمضمون في المسرح وهو يشتمل جوهرياً على موقف من الإنسان في التاريخ، إنما يفترض الشكل أو البنية. بحيث أن هذا المضمون لايتوضح إلا في ضوء البنية الموائمة أو المطابقة له، وإن الخلاف في رؤية الإنسان بين شكسبير وراسين، قد اقتضى ولادة بنيتين مسرحيتين مختلفتين جذرياً. الأولى بنية طقسية مغلقة، والثانية بنية روائية ملحمية مفتوحة. وهذا التباين في البنيتين أدى إلى مفهومين متعارضين في المكان المسرحي وفي الأداء التمثيلي وفي شتى عمليات العرض. صحيح أن قول المسرح، أو مضمونه هو الذي يميز هوية هذا المسرح، لكن شرط الانتباه إلى أن «القول» لايكتمل إلا في شكل، وأن البنية هي بالذات المضمون.

وعلى كل سرعان ما جاء الرد على الدكتور مندور عنيفاً وقاطعاً في الإجابة الثانية التي اخترت التوقف عندها، إجابة يوسف إدريس في بياناته التي نشرها في أواسط الستينات تحت عنوان «نحو مسرح مصري» أو عربي.

قال: «إن هناك فارقاً أساسياً بين العلم والفن، فالعلم ممكن أن يكون قوانين عالمية يتداولها كل البشر ويفيدون منها ويطبقها كل شعب بنفس الروح والعقلية، ثم يستدرك فيشير أن للعلم ذاته أنواعاً، طب أوروبي، وطب تجريبي هندي وطب عربي، هذا في العلم فما بالك في الفن حيث هو ليس فقط محلياً بطبعه، ولكنه ما لم يكن محلياً فقد طبعه وطبيعته كفن».

لعل بيانات يوسف إدريس هي أعنف وأوسع طرح لإشكالية التأصيل في عقد الستينات، إن كل تجربتنا المسرحية مستوردة ببنائها ومضمونها. وإن مسرحنا المحلي لم يظهر بعدإلى الوجود وإن كانت بذوره ومقوماته متوفرة في البيئة..» ولن نحاول هنا القيام بمناقشة تفصيلية لهذه البيانات، أولاً لأن ذلك يقتضي بحثاً منفرداً، وثانياً لأن هناك صعوبة منهجية. فهذه البيانات هي

مجموعة أفكار والتماعات تدور حول قضايا واسعة وشديدة التعقيدة، تبدأ من مسألة إنجاز الاستقلال الوطني سياسياً أو اقتصادياً إلى مسألة اكتشاف الخصوصية المسرحية مروراً بقضايا الثقافة، والأنتربولوجيا، والفروق البنيوية بين الحضارات.. لهذا سأكتفي بإيراد بعض الملاحظات التي تمس موضوعنا مباشرة.

* يبدأ يوسف إدريس بيانه الأول بالعودة إلى سؤال البداية عند الرواد. ماهي طبيعتنا الدرامية؟ ويفترض يوسف إدريس أنه أول من خطر له هذا الخاطر، وأن أحداً قبله لم يفكر بالبدء من مثل هذه النقطة الجوهرية. ولو كان قد قرأ خطاب مارون النقاش بإمعان لتردد قليلاً في أحكامه التي تجبُّ كل ماسبقها. في هذا البيان يصوغ إدريس الإشكالية على النحو التالي (هل لم يعد هناك سوى طريق واحد على المسرح المصري أن يمضي فيه، وذلك بقبول الأساس المعرب والمضي في تطويره إلى أن يتلاءم مع طبيعتنا؟ أم لكي نكتشف مسرحنا الحقيقي الخاص بنا علينا أن نسلك طريقاً مختلفاً تماماً، يكاد يكون عكس الطريق الأول، طريقاً أشق قليلاً لأن علينا فيه أن نكتشف أنفسنا، ونكتشفها في نقطة يكتنفها غموض كثير هي طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحي؟)، وهو يرفض الاختيار الأول (لأننا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا عنا) ولهذا فإن خلاصنا يكمن في التركيز على اكتشاف طبيعتنا الدرامية. فباكتشافها فقط يمكن أن نؤسس مسرحنا الأصيل. ولكن هنا ينبثق سؤال هام حول ماهية الطبيعة الدرامية؟.. هل هي عادات الفرجة، أم أنها الإشكالات والصراعات التي يخوضها شعب يحاول السيطرة على تاريخه؟ أو بتعبير أوضح، هل تتحدد الطبيعة الدرامية بالعناصر الفولكلورية أم بالقضايا التاريخية؟.. إن يوسف إدريس لايواجه هذه المشكلة صراحة، وإن كان البيان الأول يركز على طبيعة المصريين في ممارسة حياتهم الاجتماعية، مكتشفاً أن هذه الممارسة تنطوي على تمسرح متواصل، وأن هذه التمسرح هو جوهر المسرح. وهنا يبدو الخلط واضحاً بين بنية

الظاهرة الاجتماعية، وبنية الظاهرة الدرامية، والمماثلة بينهما تؤدي إلى وضع التساؤل عن الطبيعة الدرامية، على صعيد شكلي بحت.

* يحاول يوسف إدريس في بيانه الثاني تخطي وشجب المركزية الأوروبية في الثقافة.. فيصل إلى حكم تعويضي ومريح. كل الثقافات متساوية القيمة، وكل التجارب الفنية متماثلة في الأهمية، وليس بوسع شعب أن يزهو على شعب آخر. وهذا قد يعزينا لأنه يعطي لبعض التعبيرات الفولكلورية المتوفرة لدينا قيمة التجارب الفنية الكبيرة التي أنتجتها شعوب، وحضارات أخرى. وفي هذه الحالة يمكن أن نجد في القوّال أو المداح قيمة فنية توازي قيمة شكسبير أو غوته. وهذه في رأيي سطحية ثقافية لاتساعدنا على فهم مخزوننا الفني والثقافي، ولاعلى إنجاز استقلال، وينبغي ألا ننسى أن الغرب بدراساته الأنتربولوجية والبنيوية هو الذي أوحى إلينا بفكرة تماثل الحضارات في القيمة. لكي يخفي تفوقه ومشروعه الإمبريالي المبني على أن الغرب مركز العالم، ولكي يمنعنا من السعي إلى تمثل الثقافات الإنسانية، والارتقاء بتجربتنا الإبداعية.. إن تخطي المركزية الأوروبية لايتم بالانكفاء على الذات، والاكتفاء بما لدينا، وإنما يبلوغ مستويات فنية شديدة الأصالة وغنية المضامين. كذلك ينبغي الانتباه إلى أن مثل هذه العملية لايمكن أن تتم على مستوى ثقافي بحت، بل ينبغي أن تتم على المستويات كافة: السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

* في رفضه الوسواسي والمشروع للغرب، يحذف يوسف إدريس تاريخية المسرح، إنه يلغي سيرورة طويلة من الازدهار والإخفاق، ومن النمو والتناقض، ويوحدها مع المفهوم المتسلط للغرب المستعمر، وهكذا يصبح هذا المسرح بكل تاريخه وتباين اتجاهاته واحداً من تجليات القوة المستعمرة، والعدوانية وبهذا يردنا يوسف إدريس إلى المقولة العقيمة والزائفة الغرب غرب والشرق شرق.

* تحاول البيانات أن تكون مشروعاً لرفض التبعية على كل الأصعدة، ولاشك أن عنف اللهجة كان يكشف إحساساً مأزوماً بالخطر، الذي يحدق

بالمحاولة النهضوية التي كانت تباشرها التجربة الناصرية، لكن البيانات تتحاشى، أو تغفل الربط بين رفض التبعية، وبين النضال الجسور الذي ينبغي أن يخوضه المجتمع ضد مظاهر التبعية، والمسارب التي تتسلل منها، ولهذا فحين يؤكد على ضرورة أن يكون لنا إبداعنا الخاص، فإنه يتحدث بصورة غائمة عن ارتباط هذا الإبداع بالبيئة، إلا أنه لايصل إلى التأكيد على التلازم العضوي بين ظهور مثل هذا الإبداع، وبين المضمون الوطني والاجتماعي.

* وجُلّ مايصل إليه يوسف إدريس في هذه البيانات هو تقديم عنصر فرجة شعبية هو الفرفور على أنه روحنا المسرحية ورمز طبيعتنا الدرامية. وفيه تكمن بذور أصالتنا. وهو يطنب في الحديث عن الفرفورية التي يتمثل فيها الجوهر الفني لمصر في حاضرها وعبر تاريخها. ويقترح أن نؤسس تجربتنا المسرحية بدءاً من هذه الشخصية الشعبية، وعلى غرار حلقة السامر التي تشكل مكان لعب وارتجال الفرفور.

إن يوسف إدريس يردنا في النهاية إلى الفولكلور، ويربط الأصالة بعنصر شعبي كان قد بدأ يحتضر، ويفقد قوته الحيوية بسبب التطورات الاجتماعية التي تمت في مصر. والاقتراح الذي يقدمه لايبدو عملياً إلا إذا توفر له كاتب يستطيع أن يكرر شخصية الفرفور في أعمال ومواقف متنوعة كما فعل موليير مع سجاناريل، أو غولدوني مع أرلكان... وفي هذه الحالة فإن العنصر المؤصل ليس الشخصية المسرحية، بل الكاتب الموهوب الذي يؤلف تراثاً من المسرحيات، تشكل الشخصية النمطية واحداً من عناصرها.

وحين حاول يوسف إدريس استلهام الفرفور وحلقة السامر في عمله المسرحي، فإنه استهلك الشخصية وبنية السامر بعد عمل واحد وهو الفرافير. وبعدها لم يعد أبداً إلى الفرفور ولا إلى السامر، ثم ما الذي فعله الكاتب حين مد يده إلى هذا المخزون الشعبي، وجرب أن يستقي منه عملاً له هويته المصرية وخصوصيته الإبداعية المحلية؟.. لقد انتزع الشخصية من الشعب، ومن إطار واقعيتها، وملموسية همومها، ليضعها في إطار مشكلة ذهنية تتجاوز الواقع

المحلي باعتباره تاريخاً ومشكلاً سياسياً واجتماعياً، وتهوّم في ثنائية العبد والسيد على أنها ثنائية كونية أي بلا جغرافيا، وأبدية أي معزولة عن الحركة التاريخية. إن مسرحية الفرافير تقوم على تجريد لايفضي إلا إلى تأييد نوع من القدرية الرديئة واللاتاريخية. وبعد تأكيده المجيد في بيانه الثالث على أن الإنسان المصري ليس قدرياً كالإنسان الإغريقي وأنه حر، يختار ويصنع قدره بنفسه، فإن يوسف إدريس يأخذ مادة هذا الشعب الفنية، ليضع فيها مضموناً يحرم هذا الشعب من أي إمكانية اختيار، ومن أي مجال لممارسة الحرية. ففي هذه الدنيا الفانية سيظل السيد سيدا والعبد عبداً، وسيظل العبد يدور حول السيد مادامت الأرض تدور حول الشمس.

* * *

والآن هل تقدمنا في حل إشكاليتنا، أو هل تجاوزنا اجتهادات الرواد؟

الدكتور مندور ألحّ على مضمون العمل المسرحي، والدكتور إدريس ألحّ على الشكل المحلي وكلاهما جزأ وحدة المسرح العضوية، التي لاتتجزأ. أما الرواد فقد بدؤوا في عملية متضافرة من تحديد وظيفة المسرح، إلى الكيفيات الفنية التي تتيح للمسرح تحقيق هذه الوظيفة، آخذين بعين الاعتبار طبيعة متفرجنا الدرامية. وفي حين كانت الإجابات على إشكاليات التأسيس عملية تبلورها الممارسة، فإن الإشكالية صارت قضية نظرية، يتم طرحها وتأملها بصورة ذهنية ومجردة.

لاشك أن الرواد كانوا أكثر أهمية من المسرحيين الذين بدؤوا يواجهون المشكلة بعد أن أطبق عليهم سجن التبعية، ولقد سميت الفترة التي ظهروا فيها بأنها فترة تفاؤل تاريخي لم نعشها بعد ذلك. لكن أما كان ممكناً ونحن نواجه مشكلتنا، أن نعي تاريخيتها ومختلف الاجتهادات التي قدمت لها؟ أليس جزءاً كبيراً من إخفاقنا هو رفض التاريخ، والميل المرضي إلى أن يكون كل منا بداية تاريخية؟ كل هذه الأنظمة الغاصبة، والتي لم تفعل إلا تعميق تبعيتنا،

تحت سيرورة التاريخ التي سبقها، وفرضت نفسها بدءاً التاريخ في حقلهم متجاهلين كل الجهود التي بذلت قبلهم، وكل العناءات التي تحملها رجال آخرون واجهوا الصعوبات، وحاولوا ألا يخلفوها لنا.

ولقد اخترت في الحقيقة نموذجين، اعتبرهما أكثر النماذج جدية وعمقاً، بل وأفدت منهما كثيراً على المستوى الشخصي، لكن حين قارنت بين أجوبة الرواد وأجوبتهما لم أستطع إلا أن أشعر بالأسى لأننا بدلاً من مراكمة الخبرات، لانفعل إلا تأكيد الانقطاعات. وشعرت بالأسى أيضاً لأننا رغم كل المظاهر البراقة، وهي مظاهر كان يحبها الخديوي إسماعيل، لم نتقدم كثيراً، وإشكاليتنا الحضارية تزداد تعقداً وصعوبة.

وإذا كان يوسف إدريس قد أراد أن يهزنا بعمق لنرى واقعنا التابع، فإن الذين جاؤوا بعده لم يفعلوا إلا التأكيد على الشكل، عاجزين عن طرح المسألة بالعمق الذي طرحها به.

جاء بعد ذلك التراثيون، ثم الشعبويون، ثم الاحتفاليون، ولكن هؤلاء يحتاجون إلى وقفة أخرى.

(*) نُشر هذا المقال في مجلة «الحياة المسرحية» مع عدد من الوثائق، حول بداية المسرح العربي والمعارك التي حفت بظهورها ورسوخه في الحياة الثقافية والاجتماعية في المجتمع العربي. ولكن لكي لا نبهض هذا الجزء من المؤلفات، وجدتُ من غير الضروري نشر الملحق الوثائقي، لاسيما أنها تتوفر في الحياة المسرحية وفي بعض الكتب التي أصدرتها وزارة الثقافة في سورية.

إشكاليات الفن الشعبي (خيال الظل)

- ١ -

عرفت سورية، شأنها شأن مصر وبعض البلاد العربية الأخرى، أشكالاً من الفرجة الشعبية كانت تلبي ولو جزئياً حاجة الجماعة إلى اللعب والتمسرح، ولعل أبرز هذه الأشكال هما الحكواتي وخيال الظل.

فالحكواتي كان يتصدر في البيوت أو في المقاهي، ويقص السير والملاحم الشعبية وسط حماسة المستمعين، وتدخلهم المرتجل والنشط في سير الحكاية تبعاً لتحزبهم لهذا البطل أو ذاك. وكانت تلك السهرات تشبه عروضاً حية. المتفرج متلق ومرسل في آن واحد. إذ إن فعالية المتفرجين وارتجالاتهم كانت تكمل عمل الحكواتي، وترتقي بالسرد أو القص إلى مستوى العرض الشعبي الحي.

أما خيال الظل، وكان يسمى في دمشق خيمة كراكوز، فقد كان فناً مركباً وأكثر تعقيداً فالكراكوزاتي ومعاونوه كانوا ينصبون خيمة الظلال في المقاهي، ويعرضون حكايات، شخوصها أنماط ثابتة، وحبكاتها مرنة تتمدد بالارتجال والتفاعل مع المشاهدين وكان ذلك يقتضي، إضافة إلى تنوع وتعدد المواهب، تجهيزات وبراعات تقنية. وقد أدرج جمال الدين القاسمي الذي أتم عمل أبيه في وضع قاموس الصناعات الدمشقية، خيال الظل بين الصناعات أو الحرف التي كانت رائجة في دمشق أواخر القرن التاسع عشر وأوائل

العشرين. وهو يصف هذه الصناعة في المادة (٣١٠) المخصصة للكراكوزاتي: «فهو من يلاعب صوراً مصنوعة من جلد على صفة الإنسان، تعرف بالخيالات، ويقال لها خيال الظل، وهي متعددة ولكل منها اسم مخصوص به، وصاحبها يشتغل بالقهاوي. ينصب ستارة من قماش في زاوية القهوة، يربط بأسفل الستارة خشبة على عرض الستارة، ويضع فوقها سراجاً يوقد من زيت الزيتون، وهو يقف خلف الستارة، يلاعب الخيالات، ويأتي لكل واحدة منها بلغة وكلام خاص. فتارة يضحك، وتارة يبكي، وتارة يغني حسب حركة الخيالات. وتكون القهوة مملوءة بالمتفرجين، وغالب من يتفرج على الكركوزاتي الأولاد الصغار. وقد يوجد ممن أتقن هذه الحرفة، مع سرعة حركاتها، من يكون صوته جميلاً، فيقصده الشباب والشيوخ يتفرجون على ألعابه، ويترنمون بجميل صوته، وتروج هذه الحرفة في زمن الشتاء رواجاً زائداً. وماتجمع تلك القهوة بذلك الوقت ينقسم شطرين بين القهوجي والكركوزاتي»[١].

ويبدو أن خيال الظل كان واسع الانتشار في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان يشكل جزءاً من النسيج الاجتماعي للحياة المدينية. وحين عين العثماني المتنور مدحت باشا والياً على دمشق عام ١٨٧٨، نزل إلى المدينة ليتفقد أحوالها الاجتماعية والثقافية فصدمته كثرة المقاهي التي تمثل فيها حكايات كراكوز. «وانتقد وجهاء دمشق على هذا المستوى المنحط، ولامهم لإقبالهم على مشاهدة مناظر مخجلة، والاستماع إلى ألفاظ بذيئة»[٢]. وقد حاول مدحت باشا تغيير هذا الواقع، فشجع أبا خليل القباني على تنظيم تجربته وإقامة مسرح دائم في دمشق، لكن ولاية مدحت باشا لم تطل، ووأدت الرجعية تجربة القباني المسرحية، في حين ظل خيال الظل مزدهراً بضعة عقود

١ ـ قاموس الصناعات الشامية: محمد سعيد القاسمي وجمال الدين القاسمي وخليل العظم تحقيق ظافر القاسمي ـ دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٨.

٢ ـ أعلام الأدب والفن ـ أنور الجندي.

أخرى من الزمن. وفي مذكرات السياسي فخري البارودي التي صدرت عام ١٩٥١ في جزئين ثمة شهادة قيمة على تسليات الحياة الاجتماعية في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن. يقول: «إلى جانب المقاهي، كنا نتردد على محلات (خيال الظل) المعروف باسم قهوة كراكوز، وهي طليعة السينما اليوم. فكان مدير اللعبة يضع في صدر المقهى شعاراً من قماش في وسطه قطعة مدورة من الخام الأبيض. في أسفلها رف من خشب يوضع عليه سراج من فخار ينار بزيت الزيتون، ويقف الرجل خلف الستارة التي يسمونها الخيمة ويمسك بيده عصا رفيعة يحرك رسوم أشخاص من الجلد، إذا وضعت على الشاشة ظهر خيالها مجسماً من عكس النور عليها من الخلف، ثم يتكلم الرجل ويحرك الخيال، فيبدو وكأنه يتكلم، وكان يبدل صوته حسب أصوات الرسوم. كان لهذه اللعبة مكانة في القديم ولكنها تبدلت اليوم، وأدخلوا فيها بعض الكلمات البذيئة المُستقبَحة، وهي على وشك الانقراض - يعني زمن كتابة المذكرات - أما في زماننا فكان الكراكوز تسلية فكرية يذهب إليها جميع الناس في رمضان والأولاد في بقية ليالي السنة. وكان أبطال الخيالات يتبدلون مع الفصول أما أشخاص الكراكوز الدائمة التي تظل خيالاتها في كل فصل فهي كراكوز وعيواظ وعليهما تتركب اللعبة، ثم المدلل وهو أصغر خيال في الخيمة، وقريطم الخيال الذي يمثل الرجل المصري بكلامه، وأبو أركيلة قشعو بكري مصطفى، وللخيمة حمار يدعى كرّش.

ومن مشهوري رجال هذه الصنعة في زماننا خالد بن حبيب الذي كان والده حبيب من أعلم الناس بالموسيقا والأنغام (...) وليت الحكومات تلتفت إلى تنبيه اللاعبين وإجبارهم على حذف بعض الجمل البذيئة التي يتكلمون بها وحذف بعض الخيالات كالخيال الذي يمثل شخصية طمعان الذي يرمز إلى قشيب الرجل[٣].

٣ ـ مذكرات البارودي: فخري البارودي ـ بيروت دمشق ١٩٥١. وقد اقتبست فقرة طويلة من هذه المذكرات لأنها تقدم وصفاً مفصلاً لتقنية فن الخيال وسياقه الاجتماعي.

- ٢ -

مما تقدم يمكن أن نتبين الملامح الرئيسية التي ميزت هذا الفن وحددت مصيره..

١ - كان خيال الظل فناً شعبياً بكل ماتعنيه هذه الكلمة من معنى. كان شعبياً في بناء حكايته وشخوصه وموضوعاته عامة، وكان شعبياً في العلاقة المباشرة والحية مع جمهوره. إذ يستجيب لنوازع هذا الجمهور، ويمد اللحظة الفرجوية إلى أقصاها عبر الارتجال، والتفاعل النشط بين الحكاية والمتفرجين. ورغم أن هذا الفن دخل القصور أحياناً، ورحب به الحكام أحياناً أخرى، فإن ماكان يتنكر لطابعه الشعبي وإنما يحاول مواربته قليلاً حتى إذا عاد ونزل إلى الشارع تفجرت ينابيعه الشعبية أكثر جرأة وتدفقاً.

٢ - كانت هناك قطيعة بين الأدب وبين هذا الفن رغم أن نصوصه كانت تتضمن شعراً ونثراً وأمثالاً. وفي نصوص ابن دانيال، وهي أقدم وأكمل النصوص التي وصلتنا كانت الفصحى هي السائدة، وهي فصحى تقترب جداً برشاقتها وإيقاعاتها من المقامات، ومع هذا فإن الأدب بمعناه الرسمي أهمل نصوص هذا الفن، وتنكر لها. وفي حوليات المؤرخين العرب في العصور المملوكية والعثمانية لانعثر إلا على إشارات لفن خيال الظل دون التوقف عند نصوصه، أو تسجيل البابات التي يقصها.

٣ - وسط الاضطراب السياسي والاجتماعي وجو التزمت السائد، كان خيال الظل يقدم لمتفرجه حيزاً للحرية واللعب. هو حيز مؤقت وتخييلي، لكنه كان يستنفد الحاجة إلى الفرجة، وإلى الحس الجمعي الاحتفالي، بالإضافة إلى الانعتاق من قيود التزمت والكبت والكآبة.

٤ - اندرج فن الخيال، ومنذ نشأته تقريباً، في سياق الآلية التي تنظم الحرف في المدن. فكان حرفة لها أربابها الذين يحافظون على أسرارها، ويحاذرون من تعليمها إلا لأولادهم، أو الخاصة من أقربائهم وصناعهم وهذا

الوضع هو الذي حصر خيال الظل في عددٍ قليلٍ من الأسر ظلت تتوارثه في الأقطار العربية طوال عقود طويلة من الزمن، وهو الذي حدَّ من انتشار نصوص هذا الفن، وتناقلها في مخطوطات، ويبدو أن كل أسرة كانت تعتبر ماتملكه من نصوص موضوعة أو متوارثة، كنزاً ينبغي الحفاظ عليه وإخفاؤه كيلا يسرقه المنافسون من المخايلين. ويذكر عادل أبو شنب في كتابه «مسرح عربي قديم» أن أسرة حبيب الدمشقية التي وردت الإشارة إليها في مذكرات البارودي، والتي اشتهرت بهذه الحرفة، وتوارثتها أباً عن جد، كانت تحفظ نصوص وبابات خيال الظل «في دفاتر مكتوبة بطريقة عجيبة هي وضع حروف غريبة بين حروف الكلمة الأصلية، حفاظاً للصنعة من أن تسرق»[٤].

وهكذا.. فإن هذا الفن كان واحدة من الحرف التزم قواعدها، وحمل سماتها، ثم عانى المصير الذي عانته هذه الحرف حين تمزق النسيج الاجتماعي القديم مع بوادر النهضة والانفتاح على العصر الصناعي الغربي.

- ٣ -

هذه الملامح الرئيسية هي التي طبعت فن خيال الظل، وحددت له مساراً تاريخياً محيراً، فعلى الرغم من قدم هذا الفن في البلاد العربية. إذ وردت أول إشارة إليه في كتاب الديارات للشابشتي، فالشاعر دعبل المتوفي عام (٢٥٠ هـ - ٨٦٤م) قال: ماغلبني إلا مخنّث قلت له: (والله لأهجونك) فأجابني: (والله لئن هجوتني لأخرج أمك في الخيال)[٥]. وهذا يعني أن هذا الفن كان معروفاً في بغداد منذ القرن التاسع الميلادي، أي منذ ماينوف على ألف سنة. ومن المؤكد أنه كان مزدهراً أيام الفاطميين، وأن صلاح الدين الأيوبي دعا القاضي الفاضل عام ١١٧١ م لرؤية عرض من عروض الخيال، وأن القاضي الفاضل

٤ - مسرح عربي قديم: عادل أبو شنب. مطبوعات وزارة الثقافة - دمشق - بلا تاريخ.

٥ - خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال: إبراهيم حمادة - المؤسسة المصرية العامة القاهرة ١٩٦١.

وأنظر أيضاً دراسة «فن التاريخ الحضاري لبغداد» هادي العلوي - مجلة البديل حزيران ١٩٨٦.

امتدحه بعد نهايته قائلاً: (رأيت موعظة عظيمة، رأيت دولاً تمضي، ودولاً تأتي، ولما طوي الإزار طي السجل للكتب، وإذا المحرك واحد)[٦].. أقول على الرغم من قدم هذا الفن الذي يرجع إلى عشرة قرون مضت، فإننا لانملك إلا بضعة نصوص قليلة، وعدد من الإشارات المتناقلة في الكتب، وكأن هذا الفن يتلف تراثه كلما انطفأت القناديل التي تضي شخوصه.. أين ذهبت آلاف البابات والتمثيليات التي نفترض أنها أُلفت وسجلت وعرضت طوال هذه القرون؟ ألم تهترئ في صندوق المخايل أو في ذاكرته بسبب الخوف من سرقة الصنعة أولاً، وبسبب ازدراء الأدب الرسمي لهذه الأعمال ثانياً.. ألم تكن الطبيعة الشعبية لهذا الفن تنحو بالمخايل والمتفرج على حد سواء للاستغراق بلحظة العرض «الشبيهة بالتدوين على الريح»[٧] على حد قول بيتر بروك.. وبالتالي أهمل الجميع، عاملين ومستهلكين، لاسيما مع شيوع الأمية وصعوبة الكتابة، حفظ هذه النصوص، وتنميتها في التداول والانتشار. وإذا علمنا أن هذا الفن دخل القصور، وطرد منها، وازدهر مع الشعب أحياناً، ولوحق أحياناً أخرى، وعكس الأحداث الهامة والمجريات اليومية، وإذا تأملنا الفترة التاريخية الطويلة التي نشط فيها، أدركنا فداحة الخسارة، التي يمثلها تبدد هذا التراث وضياع معظمه. ويلاحظ الدكتور إبراهيم حماده هذا الوضع بمزيج من الحيرة والإحباط: «وللأسف الشديد لم تصلنا أية نصوص من التي قام عليها الفن الظلي في القصور وتحت رعاية المسؤولين، ولانعرف كيف كانت صياغتها أو موضوعاتها أو تأثيرها في النفوس، كما لانعرف إلا القليل جداً من نصوص التراث الظلي الشعبي، مع أن المخايلة كانت تمثل الجانب السيادي في الملاهي الشعبية عشرات السنين، فأقدم ماوصلنا من نصوص هي التي وضعها شمس الدين بن دانيال في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، ومع أن هذه التمثيليات الدانيالية تعتبر أقدم نص ظلي اكتشف حتى الآن فإنها لاتعتبر بداية لشيء

٦ ـ خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال.

٧ ـ المساحة الفارغة: بيتر بروك ـ ترجمة فاروق عبد القادر.

معين، إذ هي لاتمثل إحدى حلقات التطور، ولكنها عينة حفظتها الصدف»[٨]... وهكذا فإن النزر اليسير الذي وصلنا لايساعدنا على ترتيب أي صور تقريبية لتطور هذا الفن، وللسياق الذي اتخذه منذ ظهوره قبل عشرة قرون وحتى انطفائه في النصف الأول من هذا القرن، يقال لنا إن أفقه التعبيري قد ارتقى وتوسع حتى أنه قدم لوحة متكاملة عن الحروب الصليبية في تمثيلية حرب العجم. ويقال إن المخايل المصري قد مثَّل شنق طومان باي المملوكي على باب زويلة وانقطاع الحبل فيه مرتين غداة الحادثة وأن الفاتح العثماني السلطان سليم أعجب بالمخايل واصطحبه معه إلى تركيا. ويقال لنا إن الفرجة في بعض العهود تحولت إلى هامش للإباحة التخييلية بمواقفها الصريحة وألفاظها المكشوفة، ولكن هذه الأخبار جاءت مبعثرة وعرضية ودون نصوص تسندها. ولهذا فإن من المتعذر جداً معرفة الكيفية التي تطور بها هذا الفن، والتغيرات التي طرأت عليه. إن نصوصه ضائعة، وكذلك تاريخه، فلا البداية واضحة، ولا السيرورة معروفة، وحتى زمن اضمحلاله لايمكن تحديده إلا بصورة تقريبية. وليس ذلك بغريب، إذ نستطيع أن نقول الشيء نفسه عن الحرف الكثيرة التي اندثرت مع تدهور مردودها، ويأس أربابها من مقاومة التغيرات والصناعات الحديثة. ويربط أحمد تيمور بين انطفاء الظل ودخول السينما إلى بلادنا: «اخترع الافرنج الصور المتحركة، وكثرت أماكن عرضها في مصر، فأكبَّ الناس عليها وهجروا أماكن الخيال، فأبطلت واقتصر اللعب به في الأعراس على قلة، حتى قلَّ المشتغلون به، وكاد يدرس فيما درس من الأشياء القديمة»[٩].

وإذن فإن الطابع الشعبي والحرفي لفن خيال الظل إضافة إلى ازدراء الأدب الرسمي لنصوصه هو الذي أدى إلى ضياعه إبداعاً وتاريخاً. وجعل دراسة هذا التراث متعذرة، لأن المادة المتوفرة هزيلة، والإشارات أو الشهادات العابرة لاتكفي لبناء سيرورة تاريخية متماسكة وواضحة.

---

٨ ـ خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال.

٩ ـ خيال الظل: أحمد تيمور.

- ٤ -

ولم يؤدِّ تطور عضوي في بنية هذا الفن إلى ولادة المسرح، رغم أنه كان أكثر أشكال الفرجة قرباً من المسرح وأشدها قابلية للتحول إلى تجربة مسرحية، تجمع بين أصول الفن المسرحي وتراث فني بيئي. ولكن مارون النقاش حين عرّف قومه بالمراسح ومنافعها الجليلة، تجاهل خيال الظل. ولم يجد مايربط بين خيمة الكراكوز وهذا الفن الجديد الذي اطّلع عليه خلال رحلاته إلى أوروبا، وبالتحديد إلى إيطاليا. بل اعتبر عمله تأسيساً وبداية فريدة لاتسندها جذور في الأرضية الثقافية السائدة. وفي فترة لاحقة طرح المسرح كبديل، أو كفن نقيض لانحطاط الكراكوز ومباذله كما لاحظنا في إشارة مدحت باشا إثر جولته التفقدية في دمشق. إن أحداً من الرواد الأوائل لم يستطع أن يميز الإمكانيات المسرحية المتوفرة في خيال الظل، ولم يخطر له أن يبني تجربته الريادية بدءاً من بابات هذا الفن بعد تطويرها، واستبدال المشخصين بالخيالات أو المزاوجة بينهما. والتفاتة أحمد تيمور إلى هذا الفن في كراس (خيال الظل)، ظلت يتيمة، وقد ركزت على علاقة فن الخيال بالسينما وليس بالمسرح.

ولكن هل يعني ذلك أن فن الخيال الذي كان مزدهراً حتى بدايات هذا القرن لم يؤثر على المسرح الذي بدأ يتأسس في بيروت ودمشق والقاهرة؟...

لكي نجيب على هذا السؤال ينبغي ألا نكتفي بمقارنة النصوص، أو بالتاريخ المعلن للمسرح كما يتجلى في بيانات الرواد وأخبارهم، بل علينا أن نغوص إلى عمق الظاهرة المسرحية وسياقها الاجتماعي. فالمتفرج الذي جاء إلى المسرح، كان خيال الظل قد هيأ استجابته، وشكل عاداته في التلقي والفرجة. فهو متفرج إيجابي، لايندمج إلى حد الاستغراق والوهم، ولاتكبله طقوس واعتبارات. ولهذا فقد كان تجاوبه الحي وتدخله في العرض يشكلان مساحة مفتوحة ينمو فيها العمل ويتكامل. ولقد جاء المتفرج الأول إلى المسرح حاملاً معه هذه الاستجابة الحية والمثرية، فكيّف عمل الرواد، ودفعهم إلى

ابتكار صيغ تتلاءم مع هذه الاستجابة، وتحقق لتجربة التأسيس خصوصيتها وفرادتها. ومن هذه الصيغ الأغاني، والحوار المفتوح مع الجمهور، والارتجال، وتجد العروض بالزيادات، والعمل في المقاهي، وغير ذلك من المبادرات المبتكرة التي ميزت تجربة الرواد. كذلك نهل المسرح من معين الفكاهة التي تميَّز بها خيال الظل، فكاهة اللفظ وفكاهة الموقف معاً، واستعار أحياناً فكرة الشخصية النمطية كالبربري والخاطبة وسواهما من الشخصيات التي نجدها عند يعقوب صنوع مثلاً، إذن.. رغم أن المسرح يبدو وكأنه نشأ بعيداً عن خيال الظل، ومبايناً له، إلا أنه تأثر به عبر تفاعله مع الجمهور الذي أسهم خيال الظل في تكوين استجابته وذائقته وهذا التأثير الخفي لعب دوراً جذرياً في تكييف تجربتنا المسرحية، وتحديد خصائصها.

- ٥ -

ومع هذا لم يثر خيال الظل اهتمام المثقفين والباحثين إلا بعد منتصف هذا القرن، وتحت وطأة الشعور بالنقص، إذ إن خلو تراثنا من المسرح كان بمثابة الجرح الغائر في كبريائنا الحضارية ولهذا صرفنا الكثير من الجهد إما لتسويغ هذا النقص أو لتلفيق تراث مسرحي يستدرك النقص، ويضفي على حضارتنا كمالاً لاشيّة فيه. وقد شجع هذه العملية وواكبها حاجتنا الملحة إلى بناء ثقافة وطنية مستقلة وغير تابعة. وفي هذا السياق بدأ الالتفات إلى فنوننا الشعبية لحفظها وتطويرها وبناء هويتنا الفنية المميزة عبرها. أصبحت هناك إدارات مستقلة للفنون الشعبية، ووضعت خطط طموحة لتطوير هذه الفنون، وتجديد حيويتها إلا أن هذا المشروع كان ينطوي على مفارقتين أدتا إلى احباطه أو تقليص حدوده. المفارقة الأولى هي أن هذه الحمى الفولكلورية تواقتت مع اضمحلال هذه الفنون، أو انحسار مكانتها في الصيرورة الاجتماعية، ولهذا فإن أقصى ماحققته هو تجميع بعض الرقصات والأغاني الشعبية في إطار مصطنع وميت. لأن اقتلاع هذه الرقصات والأغاني من مناخها التلقائي

الشعبي، وإرهاقها بالزخارف الأكاديمية استلاّ منها الألق والحياة. أما المفارقة الثانية فهي أن الثقافة الرسمية كانت وهي مندفعة للبحث عن هوية وطنية في تراث شعبها، تجد نفسها مغمورة بالاشمئزاز، ومضطرة إلى تزييف هذا التراث بالانتقاء، والحذف والتهذيب، بحيث لاتبقى منه إلا صور مروضه وهجينه تنتمي إلى الثقافة الرسمية أكثر مما تنتمي إلى ينبوعها الشعبي المتفجر. إنّ القيود التي تفرضها الثقافة الرسمية بحكم تكوينها، والاحتقار الضمني الذي تكنه للثقافة الشعبية، لايوفران أي جو صحي لإحياء فن وأدب الشعب، أو تحرير منابع الإلهام فيهما. ألا يحتوي فن وأدب الشعب على صور «منحطة وبذيئة».. ألا يعبر الشعب عن نفسه بـ «ابتذال» يصدم الذوق الثقافي الرفيع.. أليس في فن وأدب الشعب من التفكك والتداعي مايباين الأجناس الأدبية والأنساق النقدية المستقرة..

ولعل موقف الدكتور إبراهيم حمادة في كتابه الهام «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» الذي يعتبر من أكمل المراجع التي تناولت هذا الفن بالدراسة والاستقصاء، يعبر بصورة نموذجية عن هذه المفارقة التي عاناها مثقفونا ومعهم دوائر وزارات الثقافة في مواجهة هذه الفنون. فالدكتور حمادة يقدم لنا عرضاً تاريخياً مشوقاً لنشأة خيال الظل في البلاد العربية أواخر العصر العباسي، ويستقصي سيرة أهم المخايلين العرب وأقدمهم ابن دانيال، ويحلل بنية «البابة الظلية» موضحاً المشابهات والصلات الوثيقة التي تربطها بالنص المسرحي. لكنه حين يأتي إلى تقديم النصوص وشرح المنهج الذي اعتمده في تحقيقها والصعوبات التي لاقاها، يعترف قائلاً: «وفي أثناء تحقيقي للنسخة المصرية لاقيت مصاعب جمة شاقة يعرفها الذين يتصدون للتحقيق، فبالإضافة إلى رداءة الخط وقدمه قد عانيت كثيراً من ضعف الكاتب الإملائي والنحوي ـ لاحظ الرقابة اللغوية ـ ولم يكن بدّ من مغالبة الصعاب بكل جهد، إلا أن ظاهرة تفشي التعبير الجنسي تفشياً صريحاً معرّى اضطرتني إلى حذف الكثير من الأبيات الشعرية الفوّاحة الجنس، والمواقف المنثورة التي تمادت في الإباحية

وأشكالها المقززة. ولولا رغبتي الملحاح في التعريف بفن تمثيلي عربي لتوقفت فوراً عن متابعة قراءة أحط موضوع صيغ في الأسلوب الأدبي، فما حذف لايدعو إلى التأسي بدعوى الغيرة والتضييق على الحقيقة العلمية، فهي حقيقة لاتخدم غرضاً إنسانياً».. وفي موضع آخر يتابع الدكتور حمادة: «.. ولم يكن بد من استبعاد بعض المقاطع لسقم تراكيبها وضحالة معانيها وكذلك حذفنا الأسطر السوداوية الجنس والمواقف القبيحة الشائهة والعبارات الصريحة التي تتضمن أبذأ مايشيع في العامية من كلمات الجنس الصريح (....) ففي هذه البابات لم يدع مؤلفها، أو المزيدون عليه ـ منكراً جنسياً إلا وصاغوه شعراً ينتظم الكلمات المتداولة نفسها دون إبدال أو تورية. إن المحاور في بابتي طيف الخيال والمتيم قد انفلت إلى الإباحية مع كل نقط الحروف. وليته اقتصر في ذلك على وصف علاقة الذكر بالأنثى حراماً وحلالاً، بل زاد على ذلك علاقات الأنثى بالأنثى والذكر بالذكر والحيوانات بكل من الذكر والأنثى. إنه جنس أحمق مجنون لايرى في المتعة إلا الحس الملتذ الناتج عن الأعضاء الجنسية مهما كان وضعها والجمهور الذي كان يتردد على هذه البابات، ويمثلها ويشجعها ويتجاوب معها ويروج لها لم يكن بالطبع سويّ النفس طبيعي التفكير، إنه يمثل طبقة من العامة والخاصة مكبوتة الضمير الخلقي منحرفة المزاج الاجتماعي. تستهويها اللوطية ومخاضات الجنس المنطلق المعربد. ولايمكن اعتبارها انطلاقات خيال واهم بقصد امتاع الحس الواقعي، ففي البابات أصداء طبيعية تؤكد قيام هذا الجنس الكافر[١٠]»...

إن الثقافة الرسمية تعبر هنا ودون مواربة عن اشمئزازها لا من فن الخيال فقط، وإنما من جمهوره أيضاً. وهي تصم الاثنين بالانحطاط والانحراف والفحش والابتذال وكل مالديها من النعوت التي تعبّر عن الإدانة والاستعلاء الثقافي والذوقي. ولولا معركتها الحضارية لاكتشاف تعبيرات مسرحية في تراثنا الثقافي، والطرق تبيح المحظورات، لرمت هذه المخطوطات السوقية، أو

١٠ ـ خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال.

أتلفتها لما تحتويه من ألفاظ وقيم لاتتفق مع حشمة الأدب الرسمي وقيمه الرفيعة. إن الدكتور حمادة يمارس، ودون أي وساوس، رقابته اللغوية والأخلاقية فيبدل كلمات، ويحذف عبارات ومقاطع، ويقدم لنا نصاً مروَّضاً. وهو في ذلك كله يعتقد أنه يمارس حقاً لايجوز أن يماريه أحد فيه، ولأن هذا الحق صاغه وفرضه الأدب الرسمي المعقِّم والمعقَّم فإن أحداً لم يجرؤ على مماراته، أو انتقاد عمله، وفي قمة الازدراء يستطيع أن يشهر سيف الدين والأدب معاً ليصم الفن ومجتمعه بالكفر.

ولكن لنتساءل: ألم تخسر بابات ابن دانيال حين بترت منها تلك الأبيات الشعرية الفواحة بالجنس والمواقف المنثورة التي تمادت في الإباحية بعضاً من وحدتها وخصوصيتها؟... ألم تقلّم طفرتها، وتهذب اندفاعتها، وتزيف رؤيتها الشهوية؟.. ألم تفقد الكثير من عصاراتها ودلالاتها الاجتماعية؟.. وإذا كان المجتمع الذي انبثق وعاش فيه هذا الفن يقتضي مثل هذا الشذوذ، وتنعكس علاقاته الجنسية في هذه الصور الكافرة، فإن الحذف والتزوير هنا يحرماننا من إمكانية دراسة البعد الاجتماعي لهذا الفن، ويحجبان عنا دلالة العلاقة التفاعلية بين الفن الشعبي وجمهوره.. كيف يمكن أن نتصور (ألف ليلة وليلة) وقد طمست كلماتها الصريحة، ومواقفها المكشوفة سوية كانت أم شاذة.. ألا تفقد عندئذ الكثير من سحرها التخييلي، وروحها الشعبي.. إن الرقابة التي تمارسها الثقافة الرسمية على الثقافة الشعبية لاتعبر عن الازدراء والتعالي فقط، بل تكشف عَنَتَها وطابعها القمعي. فهي تخاف اندفاعات الخيال، وجموح الإبداع، ولاتستطيع أن تتلاءم مع تعبيرات الفن الشعبي الذي يمور بالحياة الحقيقية. الحياة الحسية المترعة بالشوق والفكاهة واللذة. ولهذا فإنها تلجأ إلى غسلها وتجفيفها قبل أن تعترف بها. وعلينا ألا ننسى على الإطلاق أن هذا الاعتراف ألجأت إليه الضرورة وتحديات المثاقفة. ولكن المفارقة التي ينطوي عليها الموقف الرسمي شوّهت الفن الشعبي، ولم تكسبنا التحدي الحضاري.

ومن اللافت للنظر أن يكون تراثنا في القرنين الثالث والرابع الهجريين أكثر

جرأة وأقل تزمتاً مما نحن فيه اليوم والجاحظ في مقدمة رسالته «مفاخرة الجواري والغلمان» سخر من الذين يتحرجّون من استخدام الكلمات الصريحة: «وبعض من يظهر النسك والتقشف إذا ذكر الحِرُ والأيرُ والنيك، تقزز وانقبض. وأكثر من تجده كذلك فإنما هو رجل ليس معه من المعرفة والكرم، والنبل والوقار إلا بقدر هذا التصنع. ولو علم أن عبد الله بن عباس أنشد في المسجد الحرام وهو محرِمٌ:

وهنّ يمشين بنا هميساً إن تصدقِ الطيرُ نَنِكْ لميسا

فقيل له: إن هذا من الرَّفث. فقال: إنما الرَّفث ماكان عند النساء. وقول علي رضوان الله عليه، ودخل على بعض أهلِ البصرة ولم يكن في حَسَبِه بذاك. فقال: من في هذه البيوت؟ فقال: عقائلُ مِن عقائلِ العرب. فقال: من يَطُل أيرُ أبيه ينتطق به. فعلى عليٍ في التنزهِ يُعَوَّل.

وقول أبي بكر الصديق رضي الله عنه لبُدَيلِ بن ورقاء يوم الحديبية وقد تهدد رسول الله صلى الله عليه وسلم «عضَضتَ ببَظَرِ اللات. أنحن نخذله؟.»

ولو تتبعت هذا وشبهه وجدته كثيراً. وإنما وضعت هذه الألفاظ ليستعملها أهل اللغة. ولو كان الرأي ألا يُلفظ بها ماكان لأول كونها معنىً، ولكان في التحريم والصوّن للغة العرب أن ترفع هذه الأسماء والألفاظ منها[11].

والأدب الشعبي لم يتحرج أبداً من هذه الألفاظ، واستعملها دائماً لما وُضعت له، لأن هذا الأدب يكره الرياء وينفر من البلاغة المتكلفة.

إنني أقدر كثيراً عمل الدكتور إبراهيم حمادة، وأعرف أنه قدم للمكتبة العربية مرجعاً ثميناً عن خيال الظل. ولكن وددت لو أنه لم يتقزز وهو يحقق مخطوطات ابن دانيال، ولم يمارس تلك الرقابة التي اجتزأت النصوص وشوهتها؛ إن الفرنسين لايتقززون من رابليه، ونحن العرب أيضاً لانتقزز من ألف ليلة وليلة أو من الأغاني أو من أبي عثمان الجاحظ وبسبب تقززه الذي يمثل رد

١١ ـ رسائل الجاحظ: تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة.

فعل الثقافة الرسمية النموذجي على الأدب الحي بعامة، استنّ لنا الدكتور حماده سُنّة تابعها كل من حقق نصوص خيال الظل بعده، فكل النصوص التي نشرت حتى الآن ـ انظر فصل الحمّام في كتاب عادل أبو شنب مسرح عربي قديم ـ تبدو مخرّمة بالنقاط والأقواس للإشارة إلى ألفاظ أو عبارات محذوفة.

وما ألححت على هذه النقطة إلا لأنني موقن أن المجون والحسيّة وغواية الألفاظ والإشارات كانت عناصر عضوية في بنية هذا الفن الشعبي الذي قدم لمتفرجه وطوال قرون حيزاً للعب والحرية. للفكاهة والشهويّة. ولو تأمل الدكتور حمادة هذا الفن من داخل شروطه وبنيته التاريخية، بدلاً من مقاربته بمعايير «الدراما الراقية» لما جار عليه بالحذف وعمليات التجميل.

- ٦ -

بعد بابات ابن دانيال وفصل الحمّام، والبابات التي اكتشفها الدكتور سلمان قطاية في حلب، ونشرها في مجلة الحياة المسرحية، لم يتح لي الاطلاع على مجموعة من بابات خيال الظل تتميز بوفرة وتنوع هذه المجموعة التي استطاع حسين حجازي تسجيلها «ومن أفواه المخايلين أنفسهم» في الساحل السوري أو في جزيرة أرواد تحديداً. وهي مجموعة نسقها الكاتب حتى بدت وكأنها تقدم تاريخ فن خيال الظل مع إبداعاته التي تتناسل حكايات متنوعة. ألا تبدأ المجموعة بحكاية تشرح كيف ظهر الخيال عيواظ والخيال كراكوز ـ أي الانتقال من الوجود المشخص إلى الوجود الظلي ـ وبالتالي خيال الظل؟. ثم ألا تتوالد بعدئذ من الخياليين سلسلة الحكايات تبدأ قصيرة، ثم تطول تدريجياً. حكاية جهنم وفيها تبدأ الشخصيات النمطية بالظهور تدريجياً إلى أن تكتمل في البابة الرابعة «سندرلية عيواظ» حيث نجد زوجة عيواظ والمدلل وكرّش وطرمان.. وسواهم.

وفي رأيي أن الجهد الذي بذله حسين حجازي، وهو هاو وقليل الإمكانيات، أمدّنا بكنز ثمين من النصوص كان ينبغي أن تتضافر جهود

جماعية وخلال سنوات لتقصيها وتسجيلها وانقاذها من عاديات الاندثار.

ورغم أن الوقت بدأ يصبح متأخراً بالنسبة لمثل هذا المشروع، إلا أن وجود أمثال هذا الهاوي المتفاني في حب عمله، يحفزنا على مطالبة وزارة الثقافة باستدراك هذا الأمر، ووضع خطة لجمع كل مايتوفر من نصوص هذا الفن وأدواته ورسوم شخوصه وآليات ممارسته. وأستطرد في التمني فأتخيل أن الوزارة تنشيء داراً لهذا الفن. وتكفي هنا قاعة وملحقاتها، تقدم فيها بابات خيال كما كانت تقدم في غابر الأيام. وبهذا نحفظ فناً، كما حفظت اليابان مسرحها القديم. ونريده الفن الذي كان، لا الفن الذي تفسده هجنة التطوير والمطابقة مع فن مختلف كالمسرح. ومثل هذه الدار ـ المتحف يمكن أن تصون لنا تراثاً، وأن تكون مَعلَماً على مخزوننا الثقافي، وجسراً بين فننا الشعبي وتجاربه الحديثة. ولاشك أن مثل هذه الدار ـ المتحف ستكون علامة حضارية في بلادنا، إضافة إلى مايمكن أن تلهم عملنا الراهن في البحث عن تعبيرات فنية تحمل خصوصيتنا، وتعبر عن هويتنا.

إنها أمنية قديمة، لكن النصوص التي تضمها مجموعة حسين حجازي أيقظتها وبلورتها في ذهني. وما أثار اهتمامي بهذه النصوص هو أنها تكشف تأخر اضمحلال هذا الفن في البيئات المغلقة التي لم تقتحمها وسائل الاتصال الحديثة. فجزيرة أرواد، بسبب جغرافيتها البحرية ظلت منعزلة نسبياً، ولم تدخلها السينما حتى الآن، ولهذا ظلت خيمة كراكوز حية تلبي حاجة الجماعة للفرجة والتخييل والمتعة.

ثم إن هذه الأعمال تكشف الطبيعة المرنة والمطواعة لهذا الفن، فهي تنهل من البيئة مفرداتها، وتكيّف مع عقلية الجماعة مواقفها وحكاياتها، وتستعير من الناس اللهجة وخصوصياتها. ولاشك أن مثل هذه المرونة والأقلمة البيئية تشكلان سمة أساسية في أي فن شعبي، وتمده بالقدرة على التواصل والتأثير.

كذلك فإن انتماء النصوص إلى فترة حديثة نسبياً، يتيح لنا استشفاف التأثيرات التي تركتها المستجدات الفنية الجديدة على خيال الظل. فمن

الواضح أن هذا الفن في عهده المتأخر قد عايش ظهور الفونوغراف، والبابات التي اكتشفها الدكتور قطاية في حلب كانت مسجلة على أسطوانات، ثم السينما والراديو، وتظهر النصوص التي بين أيدينا أن المخايلين أخذوا يستعيرون من المسرح بعض حكاياته ومواقفه. وفي البابة الأخيرة «الوزير الخائن» يمكن أن نلمح اقتباساً لمسرحية القباني «عفيفة». ولاشك أن محاولة خيال الظل تطوير نصوصه إنما يكشف عن مقاومته للغناء من جهة، وعن العلاقة المتوترة بينه وبين الفنون الجديدة، ولاسيما المسرح من جهة أخرى. وحتى الآن مازلت أعجب كيف لم يتم بين الفنين تفاعل وتكامل بدلاً من الرفض والعداء. طبعاً مثل هذه الظاهرة معقدة وتقتضي دراسة سوسيولوجية فنية معمقة. ويكفي هنا أن نصوص حجازي تثير المشكلة، وتشي بالفرصة الضائعة فرصة تفاعل الفنين، واغتناء كل منهما بتقنيات الآخر.

إن هذا العمل الذي حققه جهد دؤوب لايسد فراغاً توثيقياً فحسب، ولكنه يتيح لنا وعبر النصوص، أرضية خصبة لتأمل هذا الفن، وتقديم المزيد من الدراسات عن سيرورته، ولاسيما في فترة أفوله، وانطفاء مصابيحه الواحد بعد الآخر. كما أنه يمدنا بمعلومات غنية عن ذائقة الجمهور وأهوائه، وحياته الجمعية وآليات الفرجة التي تعوّدها.

ولقد كنت أتمنى أن يحافظ المحقق على التسميات التي يعرّف هذا الفن نفسه بها. فحكاياته اسمها بابات وواجدتها بابة، وكانت تطلق على الحكاية قصيرة كانت أم طويلة وتسميتها بالمسرحية لاتكفي لكي نستدرك غياب المسرح من تراثنا، إضافة إلى أنها تخلط فنين لكل منهما خصوصيته وسياقه التاريخي، وهي تخلطهما في منظور يحرمنا من فننا الخاص دون أن يضمن لنا حيازة الفن الآخر. كذلك كنت أتمنى ألا يحذو حسين حجازي حذو سواه في ممارسة الرقابة والتهذيب. لكن يبدو أن هذه الرقابة هي الضريبة التي ينبغي أن يدفعها فن خيال الظل كيلا تندثر آثاره نهائياً من ثقافتنا وذاكرتنا..

حوارات حول الثقافة والمسرح

أصوات كثيرة في مواجهة الصوت الواحد

حول عرض مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» في موسكو

كلمات.. وسط الخرائب

سعد الله ونوس و«منمنمات تاريخية»

البحث عن الصواب وامتحانه

أصوات كثيرة في مواجهة الصوت الواحد

نوري الجراح

في بيروت تعرّفت إليه، شخصاً أميل إلى النحول، لطيف الحضور، كان ذلك قبل عام واحد من وصول دبابات الإسرائيليين إلى مشارف المدينة. وآخر لقاء لي به كان في الأيام الأولى من الحصار. واليوم، بيأس شديد وشجاعة نادرة، وبشغف بالكلمة والكتابة، يواجه سعد الله ونوس «السرطان». خاض معه جولات دفاعاً عن حياته، وهو مستمر يصارعه بالشدة نفسها التي دافع فيها، ولايزال عن أصوات المجتمع في صيغة مسرح جديد، يقف ضد الصوت الواحد.

صوته ظلّ يصلني، من وقت إلى آخر، وكلما سنحت الفرصة، عبر الأسلاك، حزيناً، شيئاً ما، لكنه معافى فهو لم ينكسر.

أربع سنوات مرت منذ أن اكتشف سعد الله ونوس في حياته هذا العدو الجديد الأقل وضوحاً بين أعدائه، وخلال هذه الفترة العصيبة أنجز الكاتب أعمالاً مسرحية تلوح معها انعطافة مؤثرة في تجربته، ونشر منها حتى الآن ثلاث مسرحيات كبيرة هي «منمنمات تاريخية»، «ملحمة السراب»، «طقوس التحول والإشارات»، ومسرحيتين قصيرتين هما «يوم من زماننا»، و«أحلام شقية».

«إنها أعمال رائعة» قلت له ذلك، فرد مجاملاً بتواضع، وسأل إن كان كل شيء بالنسبة إلي على مايرام في لندن؟ تقريباً، قلت، وسألته إن كان الربيع في دمشق دافئاً هذا العام. فقال إنه ربيع جميل.

* قلت: قرأتُ كلمتك في «يوم المسرح العالمي» ركزت فيها على «الحوار» وأهميته المتزايدة داخل المجتمع، وبين المجتمعات، حوار الأفراد وحوار ناس الشارع، وحوار المثقفين، حوار الأفكار، والحوار بين عناصر الاختلاف بين أطراف المجتمع، وفي العالم. إنك تنظر إلى كل هذا بصفته ركناً أساسياً من أركان المسرح. هل تظن أن في العالم العربي اليوم إمكاناً حقيقياً لاستمرار المسرح.

** للمسألة جانبان. في الجانب الأول هناك الوضع الداخلي في كل مجتمع على حدة. وأنا لن أرواغ وأقول إنني لا أقصد مجتمعي ومجتمعاتنا العربية، بل أقصد هذه المجتمعات بدرجة ما. في داخل المجتمع تبدو أقنية الحوار مسدودة، وظهور الجماعات المتطرفة التي تحاول أن تكون وكيل الله على الأرض، وأن تعبر عن رأيها بالقنبلة والرصاصة، والأنظمة التي واجهت وتواجه هذه التجمعات والجماعات أيضاً بالسجن والرصاصات وتكميم الأفواه، أقول في كل هذا المشهد هناك حاجة ملحة لأن يبدأ الحوار، وما لم يبدأ الحوار فإن الطريق ستكون مسدودة وإننا نسير نحو أشكال من الحرب الأهلية التي ستعصف بنا جميعاً. إذن، نحن في حاجة ملحة إلى الحوار الاجتماعي.

لعل الغياب الطويل لممارسة الديموقراطية والحوار جعل من استعادة هذا التقليد مسألة عسيرة تحتاج إلى مران وتدريب وكثير من الصبر والعقلانية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تلاحظ أن هناك غياباً للحوار على المستوى العالمي. فالغرب الذي شنف آذان البشرية طوال سنوات الحرب الباردة، وخلال عقد الثمانينات الذي لاحت فيه البوادر الفعلية لانهيار الاتحاد السوفياتي، هذا الغرب الذي أهلكنا تغنيه بقيم الديموقراطية والتعددية والحوار، وتبشير المجتمعات المتنوعة بازدهار قريب وممكن، هذا الغرب الذي أفرط في الحديث عن حقوق الإنسان والعدالة بين الدول، وأفرط في تقديم صورته كحل نموذجي لمشاكل التخلف والاستبداد والحاجة والجوع والفقر، هذا

الغرب، بعد أن انتصر، وبدءاً من العام ١٩٩٠، أي منذ أزمة الخليج تنكر لكل هذا القاموس الذي استخدمه تكتيكياً خلال حربه الباردة للانتصار على المعسكر الاشتراكي، ونسي دفاعه الحار عن حقوق الإنسان، ونسي حرصه الشديد على الديموقراطية، وعاد يكيف الأمور في العالم وفق مصالحه، فحيث يجد مصالحه مؤمنة لا يستنكر أبشع أشكال الديكتاتورية، ولايبالي بحقوق الإنسان، وبما تعانيه مجتمعات الاستبداد وانغلاق الحوار، أكثر من ذلك، الغرب أيضاً أغلق الحوار، وأصبحت أداته في التعامل مع العالم أداة العنف والتهديد.

أستطيع أن أقول إن العالم شاهد بعد انهيار المعسكر الاشتراكي ظهور توتاليتارية هي أبشع من كل توتاليتارية عرفها التاريخ منذ فجر البشرية وحتى اليوم. توتاليتارية يقبض عليها حفنة ممن يسمون سادة العالم الجدد، وهم أثرياؤه الكبار من رئيس شبكة أنترنت إلى سواه من ملوك البورصة، مجموعة من السادة الذين لايملكون أية تقاليد، ولاتشغلهم أية وساوس حول مستقبل الإنسانية أو مصير العالم، وهم خليط من ممارسات مافيوية على ألعاب بنكنوتية، ولايستندون إلى أي قاعدة من ثقافة أو من قيم، هؤلاء الذين يسيطرون على الإعلام والأحداث، وبالتالي على مصير البشر، هم نظام توتاليتاري لاتوجد فيه فسحة لا للفرد ولا لشعوب برمتها.

وبما أن هذه الطغمة ليس لديها أي هم إلا الربح الفوري والسريع على حساب البشر والطبيعة، فإنها تقامر بمستقبل الإنسانية والكرة الأرضية على حد سواء.

وفي هذا الواقع التوتاليتاري المدجج بالسلاح والمال يلغى الحوار، وتهمش الثقافة، ويعمم الإعلام المبني على التلقين والسطحية وتعميم التفاهة.

وحين أحلم بأن يوقظ المسرح قابليات الحوار على مستوى مجتمعي، وعلى مستوى العالم، فإنني أعلم أنني أماثل الدونكيشوت في حماسته وأوهامه على حد سواء. لكنني أعتقد أننا محكومون بأن نقدم شهادتنا، وبأن نأمل أن الواقع

الراهن ليس واقعاً نهائياً، وأنه سيكون في وسع ذوي النوايا الطيبة من مثقفين وفنانين أن يوقفوا ذات يوم هذا المنولوغ التوتاليتاري السائد في زمن «النظام العالمي الجديد»، وأن يبدأوا الاحتفال والحوار معاً.

* دشنت حرب الخليج الثانية حقبة جديدة من علاقة المثقف العربي بـ «السياسي» حاكماً ومعارضاً، وقبل المثقفون العرب القسمة على خطين متنازعين لأحدهما غلبة بليغة ورجحان في كفة حضوره، ولكن الجسم الثقافي العربي، في كلا الحالتين لم يتمكن من إنتاج وضعية مستقلة للمثقف تمكنه من تقديم موقف تاريخي بصدد الصراع وقضاياه، ترى لمَ حصل ذلك للمثقف، ألكونه لم يتحرك، منذ بداية هذا القرن في أطر ومؤسسات أهلية مستقلة، وبالتالي لم يملك مصيره بالأمس حتى يكون في وسعه اليوم أن يستقل بموقف «ثالث» خارج الثنائية الظالمة للصراع بين صفين من القوى المناقضة لوجوده وأحلامه؟

** نعم، المثقف العربي لم يستطع الاستقلال بموقفه منذ البداية ولربما لم يجد هذا المثقف في فترة من الفترات أن هناك خطراً كامناً في تلك الوضعية التاريخية التي حكمت علاقته بـ «السياسي»، فهو لم يحدد بكيفية عقلانية وبعد تأمل عميق في واقعه وفي دوره كمثقف، علاقته بـ «السياسي»، بل ترك هذه العلاقة سائبة رجراجة خاضعة للظروف. وفي فترات كان المثقف يحس أن موقعه الطبيعي أن يقف خلف السياسي، وفي فترات كان يحس بالصغار أمام السياسي، وبالتالي فإنه كان ينظرإلى دوره كداعية، أو كمعلق بليغ على ممارسات السياسي، لأن المثقفين لم يهتموا مبكراً بتحديد هذه العلاقة وكشف أخطارها، ولأنهم، وبسبب استعجال نافذ الصبر لإحراز التقدم، تعاونوا مع السلطات الانقلابية ودافعوا عنها، وراهنوا على مقدرتها على إنجاز الأهداف التي يحلمون بها من تحديث وعدالة. وكل هذا جعلهم يجدون أنفسهم، في النهاية، تحت رحمة السياسي، ومضطرين للقبول بالأشكال التنظيمية التي يعرضها عليهم أو يرتبها لهم. وهي غالباً، تنظيمات عملها الأساسي أن تدافع

عن النظام ضد الكاتب، وأن تحمي النظام من الكاتب، وأن تصون حرية التعبير للنظام في مواجهة الكاتب.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، إذا تجاوزنا فترة الاستنارة التي عرفتها البلاد العربية منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن الحالي، أي فترة الطهطاوي والكواكبي ومحمد عبده وفرح أنطون وعلي عبد الرازق وسلامة موسى وطه حسين وسواهم - ولايقلل من استنارة هذه الفترة وليبراليتها إن لم يكن يؤكدها ما دار من سجال حول كتابي «في الشعر الجاهلي» لطه حسين، و«الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق - إذا تجاوزنا فترة الاستنارة هذه، فإن المثقفين العرب في ظلال الدولة الوطنية خضعوا، خصوصاً من السبعينات، لأبشع أشكال الاضطهاد والتهميش والضغط. ثمة أنظمة استخدمت ذهب المعز، وأخرى استخدمت سيفه، وجميعها اتفق على أن المثقف مشاغب ينبغي ترويضه أو التخلص منه. ولعل أكبر شريحة عرفتها السجون السياسية هي شريحة المثقفين.

هذان العاملان المتداخلان هما اللذان أديا إلى عجز المثقفين عن إيجاد صيغة لتشكيل جبهة مستقلة تحمي الثقافة وحريتها، وتعمق الصلة بين المثقف وشعبه، وتواجه بجرأة وبصوت جماعي له رجع داوٍ يتموّج من المحيط إلى الخليج هذه السلطات اللاشرعية التي دمرت مجتمعاتها وبددت. وربما إلى زمن طويل، فرصتها في دخول العصر الحديث، أو إلى إحراز ما كنا نحلم به من تقدم وحداثة وعدالة.

* لكن المثقف العربي «الحديث» أو المتطلع إلى «الحداثة» عبر مراراً عن عدم استعداده لقبول «الاختلاف»، بل إنه ذهب في بعض الحالات، كما نجد في مصر والجزائر، إلى مساندة «السياسي الحاكم الذي يخوض معركة دامية مع قطاع من الناس وممثليهم من «الإسلاميين»، وهذه سابقة مضادة للفكر، ومضادة للحوار، وانزياح عن الموقف من قضية الحرية، وتأكيد على عدم نضج «المثقف الحداثوي» في موقفه من الصراع الاجتماعي»؟

** يجب أن نكون صريحين. إن هذه السنوات الطويلة، حوالي خمسة عقود، وفي بعض البلدان العربية أكثر من ذلك، منذ نشوء الدولة ربما، هذه العقود من العيش في ظل الاستبداد، وعدم ممارسة الديموقراطية إلا عبر الحلم والكتابة الوجدانية، كل هذا لابد أن يترك نوعاً من الوشم حتى على المثقف ذاته، بحيث يصبح هو الآخر، شاء أم أبى مستبداً صغيراً يضيق بالرأي الآخر، ويضيق بالحوار، ويضخم أناه كتعويض صبياني عن الشعور بالعقم وانعدام الفاعلية. نعم نحن المثقفين العرب نحتاج، كشعوبنا تماماً، إلى فترة مران نتدرب فيها على ممارسة الديموقراطية وقبول التعددية واعتماد الحوار سبيلاً للوصول إلى ما هو صحيح، وإلى ما هو قادر على إغنائنا جميعاً.

وإذا كان هذا المران لايستطيع أن يقوم به شعب إلا إذا أعطي الديموقراطية فعلاً، ومارس حقه في التعبير، فإن المثقفين، بحكم وعيهم وطليعيتهم، ينبغي لهم أن يقوموا بهذا المران حتى قبل أن تتحقق الديموقراطية في مجتمعاتهم. وأعتقد أن هذا المران يمكن أن يساعد على نشر وعي بأهمية الديمقراطية، ويمكن أن يكون شكلاً من أشكال النضال من أجلها.

* هل تظن أن المسرح (بما هو أرض «أصوات» في مواجهة «الصوت الواحد») في وضعيته الراهنة في العالم العربي يمكن له أن يلعب، في هذا السياق، دوراً مؤثراً؟

** قد أبدو مبالغاً بعض الشيء في الدور الذي أعطيه للمسرح بخاصة، وللثقافة بصفة عامة، لاسيما في فترة، نعرف كلنا أن الثقافة ليست مزدهرة فيها، بل هي تعاني من أزمة تهميش وإهمال، لكن مع إفلاس الأحزاب السياسية التقليدية، ومع إفلاس العمل السياسي بأشكاله المعهودة، ومع غياب أفق عالمي لإمكان الثورة، فأعتقد أن الثقافة هي الأرضية الأساسية التي ستقوم عليها المواجهة بين ما سميته توتاليتارية بلا قيم وبلا مستقبل، وبين منظومة من القيم تحفظ للإنسان إنسانيته وتقترح عليه إمكانات إيجابية لبناء مستقبله ومستقبل البشرية كلها.

نعم، إن الثقافة، الآن، قادرة على مثل هذه المواجهة، وعليها أن تعمق نقدها لصور الظلام التي تسود العالم الراهن، وهي التي يمكن أن تمهد، عبر النقد والإبداع، الأرض لبلورة حركات سياسية جديدة كل الجدة يمكنها أن تبتكر وتبدع، ولأنها ـ الثقافة ـ تستوعب استيعاباً عميقاً آليات الرأسمالية العالمية، فإنها ستجد الصيغ الفعالة لكفاح إنساني يبتكر أساليب جديدة للثورة والتغيير.

* هل ترى معي أن العالم العربي يتجه إلى الأخذ بصورة المثقف الفردي الأناني المتواري (رفعاً للمسؤولية الاجتماعية عن نفسه) وراء أقنعة «الحداثة» و«مابعد الحداثة»، يساعده على ذلك إغراء الصورة المنتشرة عبر وسائل الاتصال الحديثة القادرة على الوصول إلى كل زاوية من العالم مهما صغرت. هل تظن أن هذه الصورة للمثقف يمكن لها أن تتفشى بسهولة في عالمنا العربي بفعل إغراء فكرة تسليع الثقافة؟

** بلى هذا ممكن جداً. إنها خطورة قائمة في ظل التطورات الراهنة في العالم، فهذه «الثقافات» التي تسلع وتبث عبر أدوات الاتصال العصرية جداً، يمكن أن يكون لها مريدون ومراكز اتصال داخل المنطقة العربية، وفي كل منطقة في العالم. لكن ينبغي أن لا ننسى أن هناك وعياً عالياً. نعرف بين المثقفين المثقف التقني، لكن، بالمقابل، هناك المثقف العضوي المنخرط في مجتمعه، الذي يملك وعياً تاريخياً بواقعه وواقع العالم من حوله. وواجهت هذه المسألة، وبنوع من المخاطرة، في مسرحية «منمنمات تاريخية»، حيث ناقشت موقف علامة هو ابن خلدون في مواجهة الغزو التتري، واعتبرت موقفه في تلك الفترة، وبإزاء هذا الحدث بالذات، موقفاً يمكن أن يتخذه مثقف تقني «يتوارى» كما تقول خلف مقولات «العلم للعلم»، و«بغية العلم هي الوصول إلى الحقيقة»، وأن «مهمة العالم هي البحث، ولا شيء غير البحث»، وأن «خلط المعرفة بالشؤون المجتمعية أدلجة تفسد النقاء العرقي للمعرفة». وكأن المعرفة مطلوبة بذاتها ولذاتها. وهذا ترف لاتحتمله مجتمعات تبحث عن كسرة خبز وكسرة حرية

بالنسبة إلى أنانية المثقف، أنا معك. في الشروط الراهنة لانستطيع أن نأمل كثيراً من مثقفين فرديين وأنانيين لاطاقة لهم على «احتمال» فكرة «الحوار». وحاولت في إجابة عن سؤال سابق أن أجد لهم عذراً، وحاولت أن أعلل الأسباب التي أدت بهم إلى مثل هذا المصير. لكن هذا لايمنع أننا غدونا في قاع هو من العمق والانحطاط بحيث يفرض علينا أن نغالب ونتغلب على عيوبنا الذاتية، وأن نحاول، ولو في البداية، أن نوجد مايشبه الكومونات الثقافية، كومونات تتألف بمبادرات حرة ومستقلة عن كلّ نظام أو منظمة، وتشرع في التدرب على قيم التكافل والتعاون والتحاور وقبول الاختلاف، والبحث عن صيغ مبتكرة لإضفاء مزيد من الفاعلية على العمل الثقافي.

في فترة لاحقة، من يدري، ربما تنجح هذه الكومونات المقترحة، وتتلاقى وتولد تلك الجبهة الثقافية المسؤولة التي نتحدث عنها.

* لو كان من رسالة ستكتبها وترسلها إلى المثقفين والمبدعين العرب المهاجرين والمنفيين إلى أوروبا، فماذا تقول لهم في هذه الرسالة، في هذه البرهة الزمنية الفادحة في تعبيراتها؟

** على المثقف، ومهما كانت الظروف شاقة أو غير مواتية، أن يكون جذرياً، وأن يزداد في هذا الزمن المظلم جذرية. ينبغي أن يكون جذرياً في وعي هذا الغرب الذي لانفتأ نشكو منه، لانفتأ نتوجع تحت ضرباته. ومع هذا ليس بيننا إلا قلة حاولت أن تدرس هذا الغرب، وأن تفهم تطوره التاريخي، وتعدد أطواره وبنياته. ينبغي أيضاً أن يكون جذرياً في وعي ذاته، أي في فهم مجتمعه من دون حماسات بلاغية، ومن دون ادعاءات جوفاء، عليه أن يكون جذرياً في معرفة الخلل والفساد في تاريخه وفي راهنه أيضاً. وبالتالي عليه أن يكون جذرياً في موقفه النقدي من الآخر ومن نفسه، أي من تاريخه ومجتمعه، ومن نافل القول إن جذرية الموقف النقدي هذه تنسحب على الأوهام والأنظمة والخطابة والبلاغة والتلفيق والانتهازية الثقافية.

وإذا لم تكن هناك آمال كبيرة أمامنا، فليكن لنا، على الأقل، فضيلة إننا كنا مثقفين جذريين نزيهين، وإننا فعلنا ما نستطيع فعله.

*ما الأكثر استدعاء للمفارقات لديك عندما تنظر بعيداً نحو هذا الوجود الثقافي العربي المهاجر والمنفي، وهو مسلوخ مكانياً، على الأقل، عن الجسم الأكبر، وما الذي يتراءى لك من فرق بين هجرة مطالع القرن إلى الأمريكتين، وهجرة العقدين الأخيرين؟

ـ المفارقة الأساسية أن المهاجرين الأوائل كانوا يذهبون كتلامذة جادين وكوطنيين ينؤون تحت عبء الوطن وسبيل تحريره والنهوض به، وكانوا في هجرتهم منقبين باحثين لايصيبهم كلل أو ملل عن الإكسير الذي يمكن أن يعودوا به ليحرروا بلادهم ويحققوا لها النهوض والرفعة. ولا أظنني في هذا السياق في حاجة إلى ذكر الأمثلة وتعداد الأسماء.

أما في الوقت الراهن، فإن معظم المثقفين الذين يهاجرون، إنما يفعلون فراراً من العسف الذي يتعرضون له في أوطانهم، ولهذا فهم كالأوائل ينؤون تحت ثقل أوطانهم وهم يهاجرون، لكن ليس بمعنى الأمل والتفاؤل والوعد بالتحرير والتغيير، وإنما بمعنى المرارة والإحباط واليأس.

* مسرحيتك «سهرة مع أبي خليل القباني» التي كتبت وعرضت على المسرح في النصف الأول من السبعينات جاءت بعد منع عرض «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» بسنوات قليلة، هل يمكن أن نتخيل أن شخصية القباني، في مستوى من حضورها، كانت شخصية سعد الله ونوس نفسه وماجرى لمسرحه من صدام مع السلطة؟

** بشكل ما نعم، لكن من دون أن أختلس من القباني خصوصيته، ومن دون أن أحوّله إلى مجرد قناع أختفي وراءه، لأن ما عاناه القباني كان فاتحة المحن التي سيعاني منها عشرات الأدباء والفنانين بعدئذ. لكـن للقباني ريادتان. ريادة في إنشاء مسرح في دمشق، وريادة في تحمّل شراسة وعداء

الأوساط الرجعية المتزمتة، المناهضة لكل فكر نهضوي، ولكل تجربة ثقافية تقدمية.

* الحدث المركزي في مسرحيتك الجديدة «منمنمات تاريخية»، هو حصار دمشق وتدميرها على يدي تيمور لنك، لقد شعرت خلال القراءة بحضور قوي للحدث المعاصر المتمثل بحصار بيروت على أيدي الإسرائيليين، وعشت أنت معنا فصلاً منه. إلى أي مدى تحضر «بيروت المحاصرة» وراء «دمشق المحاصرة» وإلى أي مدى يمكن اعتبار هذا العمل إنذاراً موجهاً نحو المستقبل؟

** لاشك أن بيروت ١٩٨٢ حاضرة في «المنمنمات» ولاشك أن هناك محاولة لتقديم موقف نقدي حاد من التاريخ ومن الراهن وهذا الموقف النقدي لايعني مجرد الهجاء، وإنما هو بالضبط محاولة لدعوة القارئ والمتفرج إلى تأمل مصيره ووقائع تاريخه غابراً وحاضراً، كي يبلور - وهذا ما آمله على الأقل - وعياً يتيح له أن يتفادى مزيداً من الحصارات والهزائم، ومزيداً من الانهيارات.

حول عرض «مغامرة رأس المملوك جابر» في موسكو

بدعوة من اتحاد الكتاب سافر الكاتب سعد الله ونوس في نهاية عام ١٩٩٠ إلى موسكو، لحضور افتتاح عرض المسرحية في مسرح «فختانكوف». وبعد عودته أجرى «ناصر ونوس» بتكليف من مجلة «الهدف» الفلسطينية هذا الحوار.

* * *

* مسرحيتك «مغامرة رأس المملوك جابر» عرضت في موسكو، ومنذ فترة كنت هناك تشهد العرض. هل يمكن أن تحدثنا عن استقبال الجمهور الموسكوفي لهذه المسرحية؟

** لا أدري إن كان بوسعي، وأنا لا أعرف الروسية، أن أحكم على استجابة الجمهور الروسي، أو أن ألم بها إلماماً عميقاً. لقد لاحظت إقبالاً على المسرحية ـ عرضت حتى الآن حوالي ٦٤ عرضاً في موسكو وفي سواها من المدن الروسية ـ وأخبرني مدير المسرح، أن الجمهور في إحدى مدن الشمال طلب، أن يلغى العرض الثاني المقرر مع المملوك. وأن تخصص كل العروض للمملوك. كما أن الأصدقاء الروس الذين شاهدوا المسرحية، أكدوا على راهنيتها بالنسبة لهم. وأذكر مثلاً أنه في نهاية العرض الذي حضرته، وبعد تحية الجمهور، عدت والمخرج أكرم خزام إلى الصالة، فوجدنا سيدتين متقدمتين في السن، تنتظراننا وبيد كل منهما باقة ورد. قالت إحداهما: «إننا هنا باسم المتفرجين.. وإننا نشكركما على المتعة التي وفرتماها لنا. هذه المسرحية راهنة، وقد وجدنا فيها وخلال العرض كله

أصداء لمشاكلنا ومعاناتنا اليومية، وهذا هو جوهر المسرح». ثم قدمت المرأتان باقة ورد لي، وأخرى لأكرم.

من خلال هذه الظواهر، يمكن الاطمئنان إلى أن الجمهور الروسي قدّر المسرحية، لا كطرفة غريبة تحكى عن بلاد ألف ليلة وليلة، بل كمسرحية جادة تعكس همومهم، ويمكن أن يلمحوا من خلالها إضاءة لشرط إنساني، يشملهم كما يشملنا. ولقد كان أكثر ما أثار قلقي، حين علمت أن أكرم خزام سيقدم المملوك في موسكو، هو أن تتحول المسرحية إلى طرافة شرقية، وأن تكون هذه الطرافة هي ما يغوي المخرج، ومن ثم المتفرج أيضاً. لكن بعد أن التقيت بأكرم، وبعد أن سمعت آراء الأصدقاء الروس في رسائل كتبوها لي أحسست بالاطمئنان. وبالفعل كان العرض صارماً في تحاشي الإطراف الغريب. (الـ Exotique)، والاجتهاد في التواصل مع البيئة التي يعرض فيها، والغوص في همومها وحساسياتها الجمالية أيضاً. وفي أحد المقالات النقدية، الذي يحمل عنواناً موحياً (المملوك جابر شقيق توراندوت). - ومن المعروف أن مسرحية توراندوت هي واحدة من المسرحيات المشرقة، التي حفظها ربرتوار مسرح فاختانكوف عقوداً طويلة من الزمن - في المقال المذكور تقول الكاتبة ل. أرينتشيفا:

- «اندفعت مجموعة صاخبة متنوعة من الممثلين الجوالين، وملأت الخشبة وممرات صالة المتفرجين في مسرح تاكانكا - قدمت الفرقة عرضي الافتتاح في المسرح المذكور - راقصون ومهرجون ولاعبو خفة. وجميعهم تشع منهم بهجة الحياة، حتى أن أحدهم يعرض على المتفرجين نصائح مجانية مقابل روبل واحد لاغير. (...) إن الكاتب المسرحي السوري استخدم عند تأليف هذه المسرحية، إحدى الحكايات القديمة حيث يتنافس خليفة بغداد والوزير على السلطة وحكم الشعب، الذي يخضع خوفاً. وهو مستعد لمديح أي شخص ينتصر في هذا التنافس. يردد الناس وهم يتزاحمون للتزود بالخبز لبضعة أيام: «لم يتبق لنا إلا الصلاة والصبر والانتظار حتى ينتهي هذا كله».

خلال العرض كله لايفارقنا الإحساس، بأن هذه القصة هي عنا نحن، وعن الصعوبات التي نعانيها. ولهذا كان السؤال الأول الذي طرحناه على المخرج أكرم خزام.. (هل أجري تحديث وإعداد للحكاية العربية حتى تناسب بلدنا؟) فأجاب: (لقد أجرينا بعض الاختصارات لإضفاء ديناميكية أكبر على العرض. لكننا لم نغير كلمة واحدة في النص). وهذا يعني أن هناك كثيراً من الأشياء المشتركة في تاريخ مختلف الشعوب، وكل شيء يتكرر في مختلف مراحل تطور المجتمع».

أعتقد أن هذا المقطع من المقال النقدي المذكور، يوضح بصورة ما، الكيفية التي استقبل فيها المتفرج الروسي عرض المملوك.

* ماذا أضاف لك العرض السوفيتي على صعيد تجربتك وبحثك المسرحيين؟

** ربما لم تكن هناك إضافات ملموسة ومباشرة. لكن عرض موسكو خلق لدي شعوراً مبهجاً بالتواصل، وبأن ما نقوله على تواضعه، يمكن أن يثير اهتمام بيئات ولغات أخرى. وهذه المسرحية قدمت بالألمانية في مسرح «فايمر الوطني»، وكان واحداً من أهم مسارح ألمانيا الديمقراطية أواخر عام ١٩٧٣. ورغم النجاح الظاهري، والحفاوة الرسمية التي أحيط به العرض، إلا أني لم أكن في أعماقي مبتهجاً. ولم أشعر، رغم التأكيدات المناقضة، بالتواصل. كان العرض متقناً ومكلساً، وحدست بأن المسرحية لم تخلق حالة الحوار التي كنت أتوخاها. أما في موسكو فكان الأمر مختلفاً تماماً. ولقد أكد لي عرض موسكو حقيقتين طالما تمسكت بهما، ودافعت عنهما خلال تجربتي المسرحية المتعثرة. الحقيقة الأولى هي أن الأدب بعامة والمسرح بخاصة، كلما أوغل في محليته، وتناول بيئته بعمق وحساسية، كلما كانت قدرته على التعميم والنفاذ إلى بيئات أخرى أكبر وأوسع. أما الحقيقة الثانية، فهي أن أي إخراج مسرحي لايعرف كيف يلامس البيئة واللحظة التاريخية، اللتين يعمل فيهما، لايمكن أن ينجز عرضاً فنياً مهماً. إن كل عرض مسرحي لابد أن يتوفر فيه بعد مكاني

وآخر زماني. وهو بهذين البعدين يحقق لحظة الإبداع الجديدة في حياة النص المسرحي.

وأنا أفترض هنا أن الإخراج إبداع يضاف على النص. ومع كل إبداع جديد ينبثق النص في ألق جديد. ولايعني إبداع المخرج هنا أن يعارض النص، وأن يشوه مقولته الرئيسية، بل أن يتعهد المقولة، وينميها في جغرافيا وتاريخ جديدين. وبهذا المعنى كنت مرتاحاً في عرض أكرم خزام. هذا على الرغم من أنه استخدم مقاربة، تكاد تكون مناقضة لنوع مسرحية المملوك. فبدلاً من الجو المأساوي والمتجهم، نمّى بحثاً في الأداء المرح المرتجل. وكم كان ممتعاً مشهد هؤلاء الممثلين، الذين يلهون، وهم يؤدون ويفعلون حوارات ومواقف فاجعة! ثمة تغريب جميل. وهو تغريب مدروس، وموظف بذكاء، وجديد على تقاليد المسرح السوفييتي كما تيبست في العقود الأخيرة.

* هل يمكن استمرار حركة مسرحية تهمش النص؟ وهل تعكس هذه الظاهرة صراعاً ما بين الكاتب والمخرج؟

** لا أعتقد أن بوسع حركة مسرحية تهمش النص، أن تستمر إلا إذا غيرت مفهوم المسرح، وما هو جوهري في بنيته. فالمسرح وبتعريف مبسط نوع من الحوار الحي بين قول العرض وأسئلة المتفرج. هذا الحوار الذي يفترض فيه أن يكشف حريتنا الإنسانية، وأن يقدم شرطنا الوجودي بكل كثافته وتعقيداته.

وفي منظور هذا التعريف، لايمكن للمسرح أن يستمر، إذا همش النص وارتكز على الفرجة فقط. ولكن فيما يخص الواقع المشخص، الذي يشير إليه السؤال، والذي كثر الحديث عنه في السنوات الأخيرة، ليس المهم أن نشير إلى التعارض بين تجارب المخرجين الكتاب، وبين النص المسرحي. وإنما المهم أن نحاول فهم هذه الظاهرة، وأن نفيد مما يمكن أن تضيفه إلى مجمل تجربتنا المسرحية. فعروض المخرج بدأت تظهر، وتتكاثر في فترة اشتد فيها الاستبداد في كل أرجاء الوطن العربي. وفي فترة انكسرت فيها المشروعات السياسية

الوطنية، التي كانت تغذي القول والخيال وحيوية الكتاب والفنانين.

وفي مثل هذه الفترات، من الطبيعي جداً أن يحس الفنان أنه وحيد ومعزول، وأن يبحث عن منفذ من الحصار الذي يطوقه. باختصار.. أن يجد تعبيره الممكن. وأحد التعبيرات الممكنة في مثل هذه المراحل هو البحث عن جمال، يكون بمثابة القطيعة مع ما هو سائد. وبمقدار مايبدو أن عمل هؤلاء الفنانين، كان هروباً من الواقع ومشكلاته، فإنه ينطوي في مستوى أبعد على احتجاج مضمر على هذا الواقع.

وهنا يحسن بنا أن نتذكر الفترات، التي ازدهرت فيها اتجاهات الفن الخالص، منذ ثورة الرومانطيقية على خواء ويبوسة البرجوازية المنتصرة، وحتى ظهور تيار الفن للفن عقب هزيمة ثورتي ١٨٤٨ و ١٨٧٠ في فرنسا، وثورة ١٩٠٥ في روسيا. في كل هذه الفترات كان الفن الخالص هو محاولة للتأقلم مع واقع محبط، ومحاولة للخروج من حالة الحصار والغربة، التي كان الفنان يجد نفسه فيها.

والآن ربما كانت العروض المسرحية التي تتجاوز النص، لاتقدم لنا المداخلة الفكرية، التي ننتظرها من المسرح. لكن علينا ألا نقسو في الحكم عليها، وأن ننتبه إلى الإضافات الجمالية، التي أثرت بها حركتنا المسرحية. وأنا متأكد أن هذا الاتجاه لن يدوم، وأنه في وقت قريب سيراجع نفسه مستدركاً غياب النص، ومستفيداً مما حصله على المستوى الجمالي، لكي يعود بالمسرح إلى إلهامه الأصلي. أي أن يكون مكاناً وزماناً للحوار بين سؤال المتفرج وقول العرض.

* الحديث عن «مغامرة رأس المملوك جابر» يقودنا إلى الحديث عن قضية تأصيل المسرح العربي، وإيجاد هويته. فعلى صعيد الشكل الفني لهذه المسرحية، استفدت من الحكواتي كشكل من أشكال الفرجة. ولكن في الفترة الأخيرة بدأت تنتقد تركيز البعض على التراث، ومحاولة استنباط مقومات للمسرح العربي نابعة منه.

** أنا لم أنتقد استخدام التراث. بل إني أعتبر من البديهي جداً، أن نستفيد من تراثنا في استلهام الحكايات والمواقف، وكذلك بعض أشكال الاتصال والفرجة. لكن ما انتقدته فعلاً هو أن نبسط مسألة الخصوصية والأصالة، وأن نعتبر أن من الممكن إحرازهما، بمجرد القيام باستعارة حكاية أو موقف من تاريخنا أو تراثنا. لأنه لو كان الأمر كذلك، وكم كررت هذه الفكرة من قبل! لتوجب علينا ألا نطرح هذا السؤال على الإطلاق. لأن خصوصية المسرح العربي بهذا المعنى الضيق، قد تحققت منذ أول رائد لهذا المسرح، وأعني مارون النقاش. إذ استقى مسرحياته من السير الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة. وكذلك فعل كل من المسرحيين العرب بعد ذلك، مروراً بإبراهيم رمزي وفرح أنطون وتوفيق الحكيم وحتى ألفريد فرج. ولم تقتصر استفادة هؤلاء وبالأخص الرواد الأوائل على الحكايات والقصص فقط، بل استفادوا أيضاً من بعض أشكال الفرجة الشعبية، التي كانت سائدة في مجتمعاتهم آنذاك.

وبهذا المعنى فإن المسرح العربي مؤصل منذ نشأته، ولسنا بحاجة إلى التخبط كل هذه السنوات في طرح السؤال وإعادة طرحه. هذا التبسيط الذي تناقش به مشكليّة المسرح العربي، هو الذي أعترض عليه. فما يضمن للمسرح هويته وخصوصيته ليس بعض التزيّنات الشكلية، وليس بعض الصيغ الجاهزة. وإنما هو مضمونه ومداخلته في الواقع، الذي ينبثق منه هذا المسرح.

ثم إن لدي اعتراضاً آخر على الحديث عن التراثية والمسرح التراثي. فهؤلاء الذين يستعملون التراث كالسبحة، ويعتقدون أنه السحر الذي يستوعب كل الأسئلة ويحلها، لايكادون يبالون بالتباس مفهوم التراث وطابعه المركب. وهم غالباً مايتحاشون تحديد رؤية واضحة من هذا التراث. علماً بأن هذه الرؤية هي التي تضفي على التراث سياقاً وهوية. والآن ثمة رؤيتان للتراث لاتخفيان تناقضهما، ولاتخفيان سجالهما، الذي انفجر في ميادين ثقافية ومعرفية متعددة.

الرؤية الأولى هي التي أسميها لاهوتية.. وأصحابها ينظرون إلى التراث

كإنجاز أو مخزون تام، ينطوي على كل الأجوبة، ويستطيع أن يتقدم لنجدة كل العصور. وأنا أسمي هذه النظرة «لاهوتية»، لأنها لاترى في التراث أي بعد تاريخي. وهي تعزله عن صيرورته التي تم بموجبها، وبالتالي تحرمه من الخاصية الرئيسية التي تمده بالحياة وهي الزمن. في هذه الحالة يصبح التراث فكراً متعالياً، وحضارة لازمنية، يتضمن بالقوة حاضرنا ومستقبلنا معاً. وإن كل السلفيين ينظرون إلى الوراء، ويقدمون لنا برشاماتهم الجاهزة، فيما يقفون على بساط الزمن الذي يتحرك إلى الأمام. وما يهمهم في العمق هو السكون، وشل حركة التقدم. والغريب أن أحداً من معتنقي هذه الرؤية، لايستطيع أن يعرف التراث، أو أن يحدد سياقه الزمني. متى بدأ؟ وأين ينتهي؟ وما الذي يتضمنه؟ أي إنجازات نختار! وأي مراجع نعتمد! وهل يصلح مجمل ما تركه الأسلاف تراثاً؟ هل نعتبر القرمطي من تراثنا مثله مثل الأشعري؟ وهل نعتبر ابن رشد تراثاً له وزن وصحة الغزالي؟.. طبعاً هم لايعتبرون التراث مجمل الإنجازات. وغالباً ماينون رؤيتهم على موقف انتقائي، فيختارون مايلائم الفكرة اللاهوتية المتزمتة، ويتجاهلون ما تبقى.. لكن في كل الأحوال، يكون التراث في مثل هذه الحالة تميمة أو تعويذة سحرية، يعتقد التراثي أنها صالحة للإجابة على كل الأسئلة، دون تمحيص في زمنية ومكانية ونسبية الأسئلة والأجوبة معاً. وأحياناً أحس أن بعض المسرحيين، الذين يسرفون في الحديث عن التراث واستلهامه، إنما ينزلقون دون وعي، وبسبب عدم تعمق القضايا إلى مثل هذا الموقف. فيتصرفون وكأن في تراثنا الذي لم يعرف المسرح كل المواد الخصبة الكفيلة بإحياء تراث مسرحي متكامل، أو بخلق مسرح عربي مضمون الخصوصية والأصالة.

أما الرؤية الثانية.. وهي التي أتبناها، فإنها ترى التراث صيرورة تاريخية. بمعنى أن هناك تاريخاً عربياً إسلامياً هو محصلة لكل القرون الماضية. وفي هذه القرون قامت منجزات، وكانت هناك إخفاقات. ثمة لحظات إنسانية مشرقة، وثمة لحظات بائسة ومظلمة. وهذه الصيرورة بكليتها وتناقضاتها

ومذابحها، شئنا أم أبينا، هي تاريخنا وهي أيضاً تراثنا. والصلة العميقة التي يمكن أن تربطنا بهذا التراث التاريخي، هي إضافة إلى الانتماء، موقف النقد والمراجعة. لأن التراث ليس نقياً ولا محايداً.

وفيما يخص عملنا المسرحي، ينبغي أن ندرك جيداً أن الموضوعات والأشكال التي يقدمها التراث، إنما هي موضوعات وأشكال ذات طابع إشكالي وتاريخي. أي أنها ليست مخزوناً نقياً ومحايداً، يمكن أن نوظفها بما نريده من مضامين ورؤى فكرية، نتوخاها ونبحث عنها.

لقد عرف العرب عبر تاريخهم أشكالاً متباينة من النشاطات والفرجات الشعبية. وقد ظهرت كلها مرتبطة بزمن معين وبظروف تاريخية معينة. ولقد طبعها هذا الزمن وتلك الظروف بمحمول فكري ونفسي يتعذر الفصل بينه وبينها. فالزار مثلاً والممارسة الصوفية، كلاهما يحمل مفاهيم غيبية لايمكن إلا أن تتناقض، وتحبط كل عمل مسرحي يريد التبشير بأفكار عقلانية أو تقدمية. ولذا فعلي والحال كذلك، أن أتناول التراث على أنه صيرورة تاريخية. أي أن أضعه في سياقه النسبي الذي يحتمل النقد والمراجعة. وبالتالي فعندما أستلهم هذا التراث، أستلهمه عبر نقده وعبر إشكالياته، وعبر فهم عميق لرموزه ودلالاته، فأدرجه في تجربتي بصورة عضوية، وبما يضمن لي الفعالية الصحيحة وغير الملتبسة.

الهدف ١٩٩١/١/٢٠

كلمات.. وسط الخرائب

هذه مقتطفات من حوار طويل، أجراه معي الأخ جمعة الحلفي لمجلة «الحرية» الفلسطينية، غداة هزيمة حرب الخليج. كنا نشعر أننا وسط الأشلاء والدماء والخرائب، ولكن وطدنا العزم يومها على ألا نولول، وحاولنا أن نتجاوز مناخ الموت الرصاصي بالحوار والكلمات.

* * *

* إن العالم يتغير من حولنا بسرعة. فهناك اليوم الكثير من المصالح والقيم الجديدة التي تتشكل، في غمرة الصراع، على أنقاض قيم ومصالح تندحر. كذلك هناك وعي جديد ينمو في حياة الشعوب بضرورة الحرية والديمقراطية، بضرورة التنمية والتكافؤ ومراعاة حقوق الإنسان. ولابد لكل هذا أن يترك بصماته، أو أن ينعكس على حياة المبدع ورؤاه. فما هي سمات مثل هذا الانعكاس على إبداعك، وعلى العملية الإبداعية العامة في وطننا العربي؟

** هذا السؤال صعب، ولا أعتقد أن لدي إجابة جاهزة عليه. فنحن الآن في غمرة ما سميته التحولات الكبيرة. وأخشى هنا، أننا نخلط أحياناً بين التهويل الإعلامي والحقائق الفعلية. قد توحي هذه التحولات التي نشهدها بأنها ذات طابع جذري في التاريخ. وأنها ألغت منظومة من القيم والمفاهيم القديمة. ولكن لو تفحصنا الأمر بدقة وخلف الرغوة الإعلامية التي يغرقنا بها الغرب المنتصر، فإننا نجد أن القضايا السياسية التي تعاني منها البشرية، مازالت ورغم كل ماحدث موجودة وراهنة. إن قضايا الحاجة إلى العدالة والتنمية

والتوزيع المتكافئ للثروات والفرص في العالم. كل هذه القضايا مازالت راهنة وجوهرية، وعليها يتوقف مصير الإنسانية. طبعاً هذا لايمنع من الاعتراف، بأنه جرت في السنوات الأخيرة سلسلة من التحولات والتغيرات أربكتنا جميعاً. أو على الأقل أربكت جانباً مستنيماً في داخلنا، كان قد رتب نفسه، على أن هذا العالم يعيش صراعاً واضحاً، وأن أفق هذا الصراع هو، أملاً وإيماناً بحتمية التاريخ، سيكون في صالح المسحوقين والأشقياء، والذين يريدون التقدم وازدهار الحياة الإنسانية. كذلك نالت هذه التحولات من الكسل الذي كنا نعاني منه. إذ رغم شكوكنا العميقة، فإننا لم نكن نملك الجرأة، على إعادة امتحان الصيغ والكيفيات، التي يمكن أن يقاد بها الصراع. أي أننا كنا مكتفين بما عُرف من صيغ. كنا مكتفين بصيرورة تاريخية واحدة، وكنا نعتقد بأن هذه الصيرورة ستمتد وستقودنا، مع بعض الإخفاقات أو التعثرات، إلى الهدف المنشود. وفي ضوء التغيرات التي جرت، كان علينا أن نكتشف أن هذه الصيغ صارت موضع تساؤل، وأن عملية المراجعة التي أحسسنا بضرورتها، ومنذ أوائل السبعينات، ما عادت تنتظر أكثر. ولكن للأسف، ليس الكسل وحده من قادنا إلى ذلك. هناك أيضاً روح المساومة والرغبة في التكيف اللتان منعتا أية مراجعة جذرية، لما كنا نراه يخفق في الواقع. وهذا يعني أننا نرى الإخفاق، ومع هذا لم نجد ضرورياً أن نقوم بمثل هذه المراجعة. الآن.. ماعاد ممكناً أن نستمر بالصيغ القديمة، وماعاد ممكناً أن نواصل معتمدين على التبسيطات النظرية والتاريخية التي كنا نعتمد عليها.

* هل يمكن أن نسمي الأشياء بمسمياتها، أي هل لنا أن ندخل حلبة السياسة بوضوح أكثر؟

** ليكن.. سأحاول أن أقول لك رأيي بصراحة. عندما كثر الحديث عن البيريسترويكا ولا سيما في العام ١٩٨٧ مع صدور كتاب غورباتشوف، كنت أتوقع حدوث أزمة وعي لدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقع نوعاً من التمزقات والفصامات، على مستوى الأفراد والأحزاب معاً.

ولكن كم كانت المفاجأة موجعة، حين نظرت حولي، ووجدت أنه لم تحدث أزمة وعي، ولم تحدث تمزقات أو فصامات! بل وكان يتم التكيف، وبتبعية فاضحة، مع هذا التغير الكبير، الذي يطال بنى نظرية عميقة، ويعيد طرح الأسئلة على مسلمات كان يفترض أننا تجاوزناها.

ووسط العجب والدهشة، وجدت الأحزاب الشيوعية العربية تتكيف مع هذا الوضع الجديد، وتنافح عنه، وتجد الأدبيات الكافية واللازمة لكي تمجد هذا الذي يحدث. وعلى علمي لم تتم أي مراجعة جدية لدى أي حزب شيوعي عربي.

وكنا كما ذكرت سابقاً، محوجين لهذه المراجعة قبل البيريسترويكا وبمعزل عنها. كنا محوجين لها في ضوء علاقة هذه الأحزاب بالواقع. ولماذا رغم الجهود والنضال الذي تتظاهر به، يتقهقر الواقع ولايتقدم. وبصورة أعم لماذا تتراجع حركة التحرر العربية، ولاتتقدم. لقد كنا، وبما يقتضيه واقعنا الوطني، محتاجين إلى مراجعة عميقة وجدية وجذرية على مستوى الفكر والممارسة معاً. ولكن هذه المراجعة لم تتم. وحين جاءت التغيرات الكبيرة في العالم لم تواكبها أيضاً أية مراجعة.

إني أعتقد أن أكثر مايكثف أزمتنا التاريخية، هو هذا الإفراط في الكسل، وهذا الرفض المنهجي للمراجعة، وهذا النوم على حرير الخلاصات الفكرية، التي نجدها لدى الآخرين. إضافة إلى الانقطاع الجذري بين هذه القوى وبين الواقع. أو بين نشاطها الفكري والعملي وبين حركة الواقع. ولذلك لاتفتأ الهوة تتسع. وأنا هنا حين أركز على الأحزاب الشيوعية العربية إنما أعني كل أحزاب حركات التحرر العربية. فهذه الحركة وللأسف، تبين أنها أقل وعياً بالتاريخ من القوى اليمينية والسلفية. لأن هذه القوى مافتئت تجدد أدواتها ومافتئت تجدد أفكارها ومافتئت تحاول إيجاد صيغ ملائمة للتعبير عن المأزق الذي وصلت إليه مجتمعاتنا. في حين أن حركة التحرر العربية غافية على قناعاتها وشعاراتها وطرائق عملها، دون أية محاولة جدية لمواجهة هذا الواقع.

* دعنا نعود إلى انعكاس المتغيرات في العالم عليك شخصياً، أي على إبداعك ورؤاك؟

** على المستوى الشخصي، لعلي أدركت أن مسؤوليتي كمثقف قد تضاعفت كثيراً. تضاعفت المسؤولية لأن علينا أن نتأمل ونفهم بعمق مايجري في العالم حولنا، ولأن علينا أن نزداد ارتباطاً بما يجري في واقعنا محاولين تشريح هذه المرحلة، وفهم بناها العضوية التي تتميز بها. كذلك تضاعفت المسؤولية لأننا وجدنا أن التحيزات السلطوية والحزبية، رتبت تاريخنا على هواها وجعلتنا بلا تاريخ. ولهذا علينا أن نعود فنصل تاريخنا، ونحاول مراكمة الخبرات العربية، التي قدمت الكثير من الإنجازات منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الآن. إن هذا التاريخ المعاصر والقريب جداً، يبدو مثل سيرورة متقطعة. كل مرحلة منها تنفي سابقتها أو تهملها. وبهذا لم ننجح في مراكمة معرفة، ولم ننجح في مراكمة خبرة، ولم ننجح في مراكمة ثقافة.

يمكن أن أضيف أن المسؤولية تضاعفت في البحث عن وسائل للاتصال والخروج من هذه الهامشية، التي تضعنا الظروف فيها. وكلما نجحنا في ابتكار وسائل جديدة للتواصل والحوار، فإننا ندعم قيم العقلانية والديمقراطية ورفض التلقين وتوطيد مكانة الفرد ومدنية المجتمع.

* يبدو لي أن المثقف العربي، ولاسيما في الظروف والمراحل المصيرية، يظهر وكأنه جندي منزوع السلاح، لايملك غير اسمه وصوته، الذي لايكاد أن يسمعه سواه. وهذا ماتجلى بوضوح خلال الحملة الأمريكية الغربية العدوانية ضد العراق. والسؤال هو: ما هي مهمة هذا المثقف العربي الآن تحديداً أي في مواجهة ما حدث، وفي مواجهة تأثيرات الحرب، وآثار الانكسار النفسي والروحي والسياسي، الذي أسفرت عنه هذه الحرب.

** الآن يحتاج الأمر إلى الكثير من الهدوء، وإلى الكثير من الحصافة. لا التفجعات، ولا ولولة الأشعار، ولا المرثيات، يمكن أن تكون عوناً لنا في

مواجهة هذا العدو، الذي أعتقد أن البشرية لم تعرف وطوال تاريخها، عدواً أشد شراسة ووحشية ورياءمنه.

وفي هذا السياق، ينبغي ألا ننسى هنا، أن هذا العدو ليس عدونا فقط، بل هو عدو كل من يرى جوهر السياسة الأمريكية، وبعدها اللاإنساني. فكاتب هام وكبير مثل تشومسكي مثلاً لايجد في بلاده، الولايات المتحدة، ورغم تشدق الغربيين بالديمقراطية، فرصة لأن يطبع من مؤلفه، إذا استطاع أن يطبعه أكثر من ألفين إلى ثلاثة آلاف نسخة. كما أن تشومسكي هو كاتب يكاد يكون مجهولاً في الولايات المتحدة. وأنا متأكد أن القراء العرب يعرفونه أكثر بكثير من الأمريكيين. تصور.. هذا يحدث في بلد متحضر ومتطور، ويمتلك أضخم آلة إعلامية ودعائية في الكون!

إذن نحن أمام عدو جديد. وفي مواجهته ينبغي أن نتحلى بالكثير من الوعي والنفاذ، وأن نتخلى عن شعبويتنا وتبسيطاتنا، محاولين في الوقت نفسه إبداع صيغ جديدة للنقد والمقاومة. ومايشجع في هذه المسألة هو أننا لسنا وحيدين في هذا العالم، وأن ثلثي، إذا لم أقل ثلاثة أرباع البشرية، ستخوض قريباً هذه الحرب معنا وإلى جانبنا، ضد هذا العدو المسمى الولايات المتحدة الأمريكية.

سأستطرد هنا، وأذكر أن أول ما أثار ريبتي بالنسبة للبريسترويكا، هو المقولة الأولى التي قدمتها للعالم كبداهة بنت عليها سلسلة من المقولات، أدَّت في النهاية إلى ما نراه اليوم. هذه المقولة هي التعايش والتنافس في ظل عالم يرفرف عليه السلام والرخاء. وإذا كانت فكرة التعايش السلمي قد وطدت حضورها منذ أيام برجينيف، ودفعت ثمنها ثورات وشعوب كثيرة بحجة عدم تهديد السلام العالمي، فإن فكرة التنافس قد أبدعها وأوهم شعبه بها القائد والمنظر الضحل غورباتشوف. وفي الحالين كانت القيادة السوفيتية تتملص من واجبها الأممي، وتعتبر بأن النظام الآخر مشروع رغم عدوانيته، وله مجموعة مصالح يحق له أن يرتبها، ويحيمها، ولو تم ذلك على حساب آلاف

الضحايا. وإني لأأزال أذكر الدهشة التي أصابتني، حين رأيت الاتحاد السوفييتي يتخلى، وبكثير من الخفة عن مناطق نفوذه وتأثيره في العالم، ودون أي مقابل! كانت القيادة تسرف في تقديم بوادر حسن النية، وكانت الشعوب المقهورة تفقد سلاحها، وتغدو عزلاء في عراء مخيف.

لقد كانت النقطة الزائفة، التي ارتكزت عليها البيريسترويكا هي أن الاتحاد السوفيتي لم يحقق لمواطنيه المستوى الاستهلاكي الذي حققه الغرب. ولقد نسينا جميعاً في غمرة السجال، أن المجتمع الاستهلاكي هو صناعة رأسمالية بامتياز، وأنه ليس مطلوباً من الشعوب التي تريد الحفاظ على استقلالها وثقافتها، أن تتحول إلى مستهلك يبدد ثروات بلاده، ويستلب وجوده وتاريخه. لا.. لو كانت المسألة تنافساً على تحقيق المجتمع الاستهلاكي، لما اقتضى الأمر أن يكون هناك نظامان اجتماعيان متعارضان.

إن المسألة الجوهرية بالنسبة لي ـ وبغض النظر عما كان يفتقر إليه الاتحاد السوفيتي ـ هو أنه كانت هناك معركة على مستوى الكرة الأرضية، تحدث ولأول مرة في التاريخ بين نظامين اجتماعيين. واحد يتضمن كل آمال الإنسانية بالتكافؤ والمساواة والعدالة. والثاني يحمل كل مايمنع الإنسانية من الوصول إلى مثل هذه الأهداف. وتلك المعركة، وإني أتفق هنا مع تروتسكي، لاتحسم في بلد واحد، ولاتُحسم في قارة واحدة، وربما لايحسمها قرن أو قرنان من الزمان. ولذلك يجب أن تظل مترابطة ومتجددة وكونية. بهذا المعنى فقط يمكن أن تتخذ التجربة الاشتراكية بعدها التاريخي الحقيقي، ومغزاها الإنساني الجديد. أما أن يقبل غورباتشوف تعريفات الغرب للقيم الأساسية، التي تمسُّ الإنسان، وتمسُّ مستقبله فهو بحد ذاته تنازل وإسباغ مشروعية على كل عمليات النفاق والمكر التي يقودها الغرب الرأسمالي. لأنه حين يقبل تعريف أمريكا لحقوق الإنسان، فإنه يعطي هذا النظام مرجعية كونية، هو لايدَّعيها، بل ولايستطيع أن يدَّعيها. لم تنتهك حقوق الإنسان، ولاسيما بعد الحرب العالمية الثانية كما انتهكتها أمريكا. كذلك حين قبل

غورباتشوف تعريف أمريكا للحرية والديمقراطية والحقوق القومية، فقد أضفى على الولايات المتحدة قيمة مرجعية لاتستحقها، ولايمكن أن يوليها إياها. وبالنسبة للديمقراطية.. دعونا نتذكر فقط مافعلته دبابات بينوشيه التي موَّلته المخابرات المركزية للحزب الشيوعي التشيلي، الذي قادته إلى السلطة انتخابات حرة وشعبية. لنتذكر ما فعلته في شتى أرجاء أمريكا اللاتينية، وفي فيتنام وفي إيران مصدق، وفي مصر عبد الناصر، وفي إندونيسيا.. والأمثلة لاتحصى.

لقد كان قبول الإدارة السوفيتية لإعطاء الولايات المتحدة مثل هذه المرجعية، هو نوع من الاستسلام والانسحاب من الصراع ومن العالم معاً. وهذه أول مرة في تاريخ البشرية يحدث فيها، أن دولة عظمى تستقيل من دورها كدولة عظمى بمحض اختيارها، ودون أن أي مقابل إلا أن تتحول فتاتاً من الانحطاط والخراب والجوع.

* بعد هذه المداخلة المرهقة، أود أن نترك هموم العالم الكبير، وأن نعود إلى دفء العالم الذي تحيا فيه، وأعني المسرح. ولعلك في غمرة ما نعانيه لم تلحظ أن يوم المسرح العالمي سيحل بعد أيام، وأني أسالك كيف تقيم هذه المناسبة من الناحية الفنية والحضارية؟ كيف كان يجري الاحتفال بها في سوريا والوطن العربي عموماً؟ ولماذا صارت تهمل في السنوات الأخيرة؟

** أشكركم لأنكم تذكرتم يوم المسرح العالمي. وفي غمرة الفاجعة التي ألمَّت بالوطن العربي ككل، وبالعراق بشكل خاص، أعتقد أن العنف المروع الذي شهده المسرح الكبير، لم يترك للمسرح الصغير إلا أن يرتبك، ويتلفت متحيراً. ولا أعتقد أن من الممكن الآن أن يتخيل المرء مسرحية، تستطيع أن تلمَّ بكل أبعاد هذه الهزيمة، التي أعتبرها واحدة من أسوأ هزائم تاريخنا العربي الحديث.

ومع هذا يجب أن نواصل الحياة وأن نقاوم. وفي هذا السياق قد يكون شيئاً جميلاً أن نتحدث عن المسرح، وأن نتذكر احتفالاتنا به. أذكر جيداً، أن أول احتفال أقمناه كان في عام ١٩٦٩ . كان الاحتفال على مسرح القباني،

وفي إطار نقابة الفنانين، التي كانت آنذاك ملتقىً فعلياً لفورانٍ ثقافي وفني معاً. ويجب أن أذكر هنا أن النقابة، هي التي أقامت أول مهرجان للمسرح العربي في العام ١٩٦٩ ، وذلك بعد شهرين تقريباً من احتفالنا بيوم المسرح العالمي. ولاشك أن الاحتفال ونجاحه، هو الذي أوحى لنا بإقامة ذلك المهرجان.

أتذكر الآن أن تلك السهرة كانت مجموعة من الفقرات المسرحية، التي تربطها قصائد وقراءات من بريشت ومسرحيين آخرين. ولقد تضمنت هذه الفقرات أول نص مسرحي في التاريخ، وهو النص البابلي «السيد والعبد»، وفقرة من مسرح الشوك الذي كان الفنان عمر حجو قد أنجز تجربته الأولى، وفقرة ثالثة مما تخيلنا أنه المسرح السوري في منتصف القرن التاسع عشر، أي مسرح أبي خليل القباني، محاولين بتلك الفقرة تصور الجو الاجتماعي والثقافي، الذي كان سائداً في ذلك الوقت.

وعلى قدر ما كان هذا الاحتفال، ورغم أنه تجربتنا الأولى، تأمل في الذات وفي تاريخنا الفني، فقد كان في الوقت نفسه، عملية تأمل وتفاعل مع الثقافة العالمية، عبر أغنيات بريشت، والقراءات النظرية التي كانت تربط المشاهد. وقد شارك في إعداد تلك السهرة عدد من الفنانين أذكر منهم علاء الدين كوكش ورفيق الصبان وفيصل الياسري وعمر حجو ودريد لحام إضافة لي ولآخرين.

بعد محاولاتنا في أوائل السبعينات، بدأ هذا اليوم يشحب، ويتقلص الاهتمام به. حتى اقتصر الأمر في النهاية على أن يقدم المسرح القومي عرضه بالمجان بعد قراءة الرسالة، التي يعمّمها عادة المعهد الدولي للمسرح على كل البلاد المشاركة. ولكن.. أعتقد أن الوضع تحسن مع قيام المعهد العالي للفنون المسرحية واهتمامه بإحياء هذا اليوم، والاحتفال به.

* أنت مسرحي بارز في البلد، وهناك دون شك عدد من الفنانين الذين يهمهم الاحتفال بهذا اليوم. فما الذي يمنع من إحيائه، أي ماذا تنتظرون للاحتفاء بهذه المناسبة؟

** سأتجاوز المناخ الجنائزي، والحالة النفسية التي نجد أنفسنا فيها، وسأجيب على سؤالك بالإشارة إلى نقطة أساسية أخرى. إنك تسأل لماذا لاتحتفون؟ وإني أتساءل: ماهي أهمية أن تحتفل بيوم المسرح العالمي حين ينقصك المسرح. قد يكون ممكناً وسهلاً أن نتنادى، ونحاول تنظيم أمسية في هذه المناسبة. لكن يظل المهم بالنسبة لنا هو وجود المسرح. أي أن تترسخ تقاليد مسرحية. أن تكون هناك مسارح تعمل على مدار السنة. أن تكون هناك فرق ونشاطات مسرحية متنوعة الاتجاهات والأساليب. وهذا كله غير متوفر وغير موجود.

* ولماذا لايتوفر ولايوجد؟

** منذ سنوات وأنا أحاول تأمل هذه المسألة، مسألة انحسار المسرح منذ منتصف السبعينات وحتى اليوم. قبل ذلك كانت هناك حركة مسرحية مستمرة ودائمة. وكان هناك جمهور مسرحي يتكون، وتصبح لديه تقاليد راسخة. والمواسم المسرحية كانت تفجر الكثير من الجدل والنقاش مغذية الحياة الثقافية في سوريا. ولم تقتصر هذه الظاهرة على سوريا فقط، بل تعدتها إلى أقطار عربية عديدة. فما الذي حدث إذن؟ لقد ازداد عدد المواهب، وازداد عدد الفنانين ودارسي المسرح، وأعتقد أيضاً أن عدد النصوص المتوفرة قد ازداد هو الآخر، سواء عبر الترجمة أو عبر ظهور عدد جديد من الكتاب المسرحيين. إذن كيف نفسر انحسار المسرح مع هذا كله؟ أعتقد أن السبب الأول نابع من طبيعة الفن المسرحي بالذات. فالفن المسرحي نشأ، كوظيفة من وظائف الديمقراطية في أثينا القديمة. وطوال تاريخه، إنما كان يزدهر حين يرتبط فعلياً بمثل هذه الوظيفة، حتى لو كان يقدم في بلاطات المملوك. كذلك كان المسرح يزدهر كلما ازداد المجتمع مدنية، وتوسعت فيه إمكانيات الحوار والجدل والتعبير عن الرأي.

وفي هذا المنظور، فإني أعتقد أن الاستبداد الذي خيَّم على الوطن العربي من مغربه إلى مشرقه، طوال العقود الأخيرة، والذي يزداد مع مرور السنوات قسوة وصلافة، هو الذي حال، في المحل الأول، دون ازدهار المسرح. لأنه

أوقف ومنع النقاش داخل المجتمع. ولكن يجب ألا نفهم غياب الديمقراطية بصورة سطحية. بمعنى أن نقصرها فقط على أن الديمقراطية، هي السماح للكاتب بأن يكتب مايشاء. المسألة ليست هنا، وهي أكثر تركيبية من ذلك. فحرية الكاتب لاتكتمل إلا بحرية المتفرج أو القارئ.

فإذا كان المتفرج لايجرؤ على الحرية، ولايجرؤ على التفكير أو الجدل، فإنه يصبح، بالضرورة، متفرجاً غريباً عن المسرح، لاتلائمه إلا أدوات تلقينية كالتلفزيون مثلاً. وفي ضوء ذلك، علينا أن نفهم علاقة الديمقراطية بالمسرح بشكل تركيبي، وليس بشكل بسيط. فمثلاً صاح أحد الكتاب مرة: «كفى كلاماً عن الديمقراطية، لأن أهم الإنجازات الأدبية إنما ظهرت تحت وطأة القمع.!». قد يكون هذا صحيحاً بالنسبة إلى الشعر، أو إلى ما هو مدون على الورق. لكنه ليس صحيحاً بالنسبة إلى المسرح، إذا فهمنا المسرح على أنه ظاهرة ثقافية اجتماعية، لاتكتمل إلا بوجود العرض والمتفرج معاً، وبهذا المعنى فإن من المستحيل أن يكون المسرح منشوراً مهرباً من هنا ومن هناك.

باختصار.. لابد أن يكون المجتمع نفسه حراً وقادراً فعلاً على تأمل مصيره ومشكلاته، كي يصبح المسرح ضرورة حية، ويأخذ حيزاً كبيراً في الحياة الثقافية لهذا المجتمع. طبعاً يتعلق بغياب الديمقراطية، دون أدنى ريب، انهيار المشاريع التي كانت تحرض على الأمل وعلى العمل. المشاريع سواء بمعناها التاريخي الواسع أو الثقافي البحت. ويرتبط بغياب الديمقراطية أيضاً، تعدد وتنوع أدوات القمع. فأدوات القمع ليست فقط أن تمنع، وليست فقط أن تحرم أحداً من التعبير عن رأيه، وليست فقط أن تنظم العملية الثقافية، بحيث تكون الرقابة داخلية عضوية في بنية العملية الثقافية، أي ليست السيطرة فقط على أجهزة النشر والإنتاج معاً، بل هي إلى جانب ذلك وبالإضافة إليه تتخذ طابعاً غير مباشر عبر تعميم ثقافة تسطح الوعي وتخرب الذائقة من خلال التلفزيون. وهكذا يصبح المسرح في هذا الجو هامشياً، لايجد مناخه السياسي والاجتماعي الطبيعي، ولايجد جمهوره الذي يمكن أن يتفاعل معه.

أعتقد أن هذه هي الأسباب الجوهرية التي أدت إلى انكسار، وتراجع النشاط المسرحي وكل الفنون الجماعية، التي تحتاج إلى عمل ومشاركة الجماعة. وعملياً، صُودرت في كل هذه المجتمعات، الاحتفالات الشعبية. ولم يعد هناك غير احتفال واحد هو احتفال تمجيد السلطة الذي تفرضه الدولة. أما عدا ذلك، فلم يعد هناك احتفالات شعبية أو جماعية، ولم تعد هناك مشاركة فعالة حتى بالأعمال ذات الطابع الديني. وهذه باعتقادي أهم أسباب انحسار المسرح أو غيابه.

* هل أنت راضٍ عن أعمالك التي قدمت على خشبة المسرح؟ أي في أي عرض تجسد مثل هذا التكامل الفني بين النص والعرض؟

** أنا أعتقد بشكل جازم أن المسرح في النهاية هو العرض، وأن النص هو خامة ومشروع لايكتمل إلا بالعرض. ومراراً ذكرت.. أنه في كل مرة يتناول فيها أحد نصوصي مخرج منفذ. أي هذا المخرج الذي يحاول أن يضع المادة المكتوبة على الخشبة دون أي إبداع من جهته، ودون أي بحث في الأداء وفي بنية العمل بالذات. فإن العرض كان يأتي باهتاً أو أقل بكثير مما تخيلته. وبالمقابل، في كل مرة كان يتناول هذا النص مخرج مبدع يحاول، أن يكمل مشروعي في البحث عن مسرح له لغة جديدة، وله خصوصية وهوية، كانت التجربة تنجح وتتألق. وهنا أذكر وفي طليعة الذين تعاونت معهم، الفنان الراحل فواز الساجر، الذي قدم عروضاً لن تنساها الذاكرة في إطار المسرح التجريبي. كذلك أذكر تجربة المخرج التلفزيوني علاء الدين كوكش في إخراجه لمسرحيتي «حفلة سمر» و«الفيل يا ملك الزمان». ويمكن أن أذكر أيضاً عمل جواد الأسدي، وبعده أكرم خزام على «المملوك جابر».

إن العملية المسرحية هي كل مترابط ومتكامل. ولكن لعل من الضروري أن أستدرك هنا وأقول: إذا كان النص هو مادة خام أو مادة أولية أو مشروع للعرض، فإن الذي لايعني أن يكون بحث المخرج، هو في إطار نقض مقولة العرض، أو إخفائها. إن البحث يجب أن يتم في إطار تأكيد فكر النص

وإغنائه. والبحث الجمالي ذاته يتحمل هنا مسؤولية فكرية أي أنه ليس بحثاً جمالياً في الفراغ. إنه بحث جمالي مرهون باتفاق ضمني بين مقولة وأفكار الكاتب وبين مقولة وأفكار المخرج. ودون هذا الإبداع، لا على مستوى المخرج فقط، بل على مستوى الممثل ومصمم الديكور والأزياء، من الصعب أن نخلق عملاً مسرحياً حياً ومتألقاً.

* سأنتقل إلى مسرحية «الاغتصاب» وأسأل بشكل مباشر.. هل تعتقد أن الإخراج خان النص؟

** نعم.. إني أعتقد أن عرض «الاغتصاب»، الذي رأيته في دمشق، ودون الدخول في التفاصيل، هو عرض ينفي فكرياً كل المقولات الأساسية التي تنطوي عليها المسرحية. وبهذا المعنى، ليست المسألة مسألة حذفٍ إنما مسألة رؤيا. في البداية قدم جواد الأسدي ذريعة الحرية، حرية المخرج، ثم شعر بعد ذلك أن هذه الذريعة غير كافية لوحدها. فأضاف إلى حرية المخرج حريته هو أيضاً كمفكر وإنسان في النظر إلى قضية عامة وإشكالية كالقضية الفلسطينية. لكن في هذه الحالة ـ وهو لم يرفع هذه الذريعة إلا مؤخراً ـ يمكن أن يوجه إليه هذاالسؤال: مادام لك رأي في هذه القضية يناقض المقولات التي ارتكز عليها نصي، فلماذا تمسّكت إذن بهذا النص، وأبديت كل هذا الإصرار على إخراجه؟ ليس في هذه الذرائع إلا المراوغات. وسيكون ذلك واضحاً حين سيغير صيغة العرض في كل عاصمة جديدة يعرض فيها. باختصار.. كان العرض منافياً تماماً للنص. وكما ذكرت أنت في ملاحظاتك في مجلة الحرية، لم يكن العرض إلا تكراراً للسائد حول العدو الإسرائيلي. أو لنقل كان مفرغاً تماماً من محاولة خلق جوٍ جدلي بين طرفي الصراع، وبين تاريخية المشكلة عبر صراعهما الممتد.

* أقترح أن نبقى في إطار الحديث عن مسرحية «الاغتصاب». فكما هو معروف قيل الكثير عن النص في حين لم تقل أنت سوى القليل عن ذلك. وفي التفاصيل، تركزت الأقوال على الجانب السياسي أو لنقل الفكري في

النص، كذلك جرى تناول درامية النص ولاسيما في الشق الفلسطيني، إضافة إلى ما أثاره الحوار بينك وبين الدكتور «منوحين». ما هو رأيك صراحة بما قيل، أو ببعضه على الأقل؟

** أعترف أني فوجئت بالكثير مما قيل. وكان عنصر المفاجأة بالنسبة لي، هو أني وجدت عبر مناقشة «الاغتصاب» أرضيات فكرية جامدة، وفي رأيي غير تاريخية، كان من الممكن أن يفهمها المرء، أو أن يقبل وجودها قبل العام ١٩٦٧ . أما بعد ذلك فإني لم أتخيل أن بوسع أي مثقف عربي فلسطيني، أن يظل محتفظاً بالتبسيطات، والمقولات الأحادية، والكلمات الطنانة، مستريحاً ومعفياً نفسه من تأمل قضيته، ومحاولة إخراجها من مأزق تاريخي، لايمكن في النهاية أن تظل محصورة فيه. كذلك فاجأني أن هناك جانباً غيبياً لاهوتياً في تفكير بعض المثقفين، مازال هو المسيطر رغم كل خيبات وجروح الواقع والتاريخ. وهذا الجانب الغيبي هو بالنسبة لي معادل للاستسلام، ومعادل لانعدام الفعالية. فعندما تطرح قضية في حدودها القصوى، وأنت لاتمتلك أية إمكانية لإنجاز، ولو حدٍ صغير منها، فإنك عملياً تحكم على الواقع بالسكون، وتجد نوعاً من الذريعة للعطالة. ثم أنت تتعامل مع التاريخ، والتعامل مع التاريخ يقتضي في أبسط أشكاله وعياً تاريخياً. والوعي التاريخي هو وعي بطرفي المشكلة، وبجدلية هذه المشكلة، وبطابعها الظرفي والشمولي، وبما هو أساسي وماهو فرعي في مستويات هذه المشكلة المركبة. أما أن تحوّل التاريخ وتبسطه إلى مقولة شبه دينية تتحصن خلفها، فأنت عملياً تخرج من التاريخ.

لقد كانت مفاجأة كبيرة، أن يناقشني مثقف حول القضية الفلسطينية كما لو كنا غداة ١٩٤٨. وكأن كل هذا التاريخ بوقائعه وأدبياته وتعبيراته وترجماته والآفاق المعرفية التي انفتحنا عليها، غير موجودة ولم تعط أي ثمار.

وإذا كانت القراءة السياسية قد فاجأتني بضحالتها وغيبيتها، فإن القراءة الفنية كانت أدعى إلى المفاجأة والعجب. فمعظم المقالات، التي تناولت المسرحية بالرجم والتخوين، لاتتوفر فيها ولو حدود دنيا من معرفة المسرح

وخصوصيته الفنية. فأن يأتي كاتب، ويجتزئ عبارة قالتها إحدى الشخصيات، ويقدمها على أنها مقولة الكاتب، فتلك ضحالة لاتنم إلا عن جهل الكاتب بالمسرح بخاصة، وعن غربته عن قوانين الأدب بعامة. ولم يكتف هؤلاء بابتسار القراءة، بل حاولوا أن يجبروا المسرحية على أن تكون برنامجاً سياسياً. ومن نافل القول أن المسرحية تغدو شيئاً آخر لو حاولت أن تكون برنامجاً سياسياً. وفي هذا المنظور، يبدو لي أن المسرحية كانت تقرأ بالمقلوب. أي أنهم كانوا يبدأون من المشهد الفضيحة، المشهد الذي أحاور فيه، أنا الكاتب، شخصية من شخصيات المسرحية فيصيحون استنكاراً، ويصرخون.. اسمعوا هو ذا يدعو إلى التعايش والصلح. وليس هذا الاستنكار وهذا الصياح إلا دالة إضافية على سوء القراءة، وسوء النية أيضاً. فمن المؤكد أن النص، لايفضي، لامسرحياً ولا فكرياً إلى مثل هذه المقولة. كما أن الحوار الذي يدور بيني وبين الدكتور منوحين، هو أيضاً لايفضي إلى هذه المقولة. لكن ثمة محاولة لإيجاد خلاصة تاريخية، لاسيما بعد أن قال الفلسطيني المناضل كلمته الأخيرة.. «إما نحن وإما هم». وبعد أن قال مائير كلمته الأخيرة.. «لا أريد في دولتي رجلاً رخواً تنخره المشاعر الإنسانية، فإذا وجد ضغطت على الزناد». وتيقن الدكتور منوحين والزوجة راحيل بأن الثمرة مهترئة، وأن الدولة الحلم ليست إلا عصاباً ومرضاً وعدواناً. بعد جلاء هذه المواقف وعبر صراع لايتوقف، وجدت ضرورياً أن تكون هناك خلاصة تجنبني التبسيط، وتتيح لي إبراز الطابع الجدلي للقضية. وكانت المرآة وسيلة مثلى كي أقدم هذه الخلاصة بجدليتها وتركيبها. المرآة التي تسمح لي أن أرى نفسي، وأرى الآخر أيضاً، في عملية انعكاس مركبة ومزدوجة، كي نكشف، وبوعي شقي، ثنائية العدو وازدواجيته. فالعدو ليس فقط داخل تخوم إسرائيل، لكنه أيضاً داخل تخومي. كما أن عدو الصهيونية ليس فقط داخل التخوم العربية، إنه أيضاً داخل تخوم إسرائيل. إن فيليسيا لانغر مثلاً، وهناك كثيرون مثلها، هي داخل التخم الإسرائيلي، وهي عدوة للصهيونية. ليست عدوة لليهود

طبعاً، لكنها عدوة لهذه الأيديولوجية التي ورطتنا في هذا المأزق التاريخي.

* ماذا بشأن إشكالية الحوار الأخير بينك وبين الدكتور منوحين، فكما تقول كان هو مصدر الفهم المغلوط لاستهدافات النص من الناحية السياسية. فكيف تنظر إلى الأمر ومن هذه الناحية بالذات؟

** أقول إن أية قراءة متأنية للنص، تكشف أن الحوار الأخير، هو تبادل إشفاق وأمل بين شخصين هامشيين في تاريخهما. ذلك الطبيب الإنساني هو هامشي في مجتمعه، لأن القمع لا يسمح له بأية فعالية، إلا أن يودع في مستشفى المجانين. وأنا أيضاً هامشي في مجتمعي وفي تاريخي، إذ لايسمح لي إلا بإجراء مثل هذا الكلام، أي التخييل الذي لاينطبق على الحوار وحده، بل على مجمل المسرحية. والمسرحية لايسعها أن تكون عملاً سياسياً أو فعالية تاريخية، لأنها في النهاية مجرد عمل تخييلي. فاللقاء المحتمل الذي يتم إذن، هو لقاء بين هامشيين يحاولان، أن يستشرفا المستقبل، والأرضية التي يقفان عليها . وهي أرضية إنسانية تتوخى العدالة والحق واحترام الإنسان. وإذا لم يتوفر مثل هؤلاء في إسرائيل، وإذا لم نستطع نحن أن نضع الصراع على مثل هذا المستوى التاريخي الناضج، فأنا أعتقد أنه لن تكون هناك أية نهاية عادلة لصراعنا المرير والممتد مع إسرائيل.

أما بالنسبة للنقاط الأخرى فأعتقد أن المسرحية واضحة ولن يفيدنا شيء أن نبدد الوقت والجهد لتفنيد قراءات متحيزة، أو سيئة النية. ولو أمعن القارئ النظر في العمل، وكان ملماً بأسرار المسرح، وبأن الكاتب لايتحمل وزر أية شخصية من شخصيات العمل، لكان وفر على الجميع الكثير من الملاحظات والانتقادات.

«الحرية» ١٩٩١/٣/٣١

سعد الله ونوس و«منمنمات تاريخية»

حوار: ماهر الشريف

يتساءل كثيرون وهم يتابعون تدفق سعد الله ونوس الإبداعي بكثافة وعمق عن مصدر هذا الإلهام.. هل هو إحساس بالمحنة الشاملة التي دفعت الأمة إلى مشارف الانحدار، أم أنها لحظة تكامل ونضوج التجربة التي اغتنت حياتياً عبر أكثر من ثلاثة عقود من المشاركة المباشرة في التقاط هواجس الناس وآمالهم وتحويلها إلى نماذج آسرة في مسرحه.

سعد الله ونوس مثقف وطني عربي في المقام الأول.. والمسرح الذي «يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حدث اجتماعي»، ماهو إلا شكل التعبير الفني الذي اختاره سعد الله ليعبر من خلاله عن همه الثقافي وعن طموحه إلى أن تمتلك الثقافة النقدية العربية سلطة فاعلة وأن تضطلع بدورها التغييري.

«إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً».. بهذه الكلمات، الواردة في «بياناته»، تحددت وظيفة المشروع المسرحي الكبير الذي سعى سعد الله إلى إنجازه. وفي إطار هذا المشروع، احتل التاريخ، باعتباره تأملاً في الماضي لوعي الواقع الراهن وفهم مشكلاته، مكانة مهمة. وقد تجلت هذه المكانة، بأسطع صورها، في مسرحية سعد الله «منمنمات تاريخية» التي أثارت منذ نشرها على حلقات في صحيفة «السفير» البيروتية ومن ثم إصدارها في كتاب(*)، نقاشاً خصباً لم ينته بعد.

(*) روايات الهلال، القاهرة، العدد ٥٤٣، مارس (آذار) ١٩٩٤.

وكمساهمة من «النهج» في هذا النقاش، كان الحوار التالي مع المبدع سعد الله ونوس.

* في تقديم «روايات الهلال» لمسرحيتك، ورد مايلي: «حوار جدلي بين الماضي والحاضر؛ فمن أجل أن نفهم ذلك الحاضر الذي نحن بين يديه علينا معاودة قراءة التاريخ لنرى مالم نكن نراه من قبل. وسؤالي: هل كان هذا هو هدفك فعلاً في كتابة هذه المسرحية؟

** في العمل الأدبي لا أعتقد أن الكاتب يضع هدفاً محدداً شبيهاً بالحكمة يتوخى الوصول إليه. إن الدافع للكتابة، والتحولات التي تطرأ أثناء عملية الكتابة، والصيغة النهائية التي يتبلور بها العمل هي أمور معقدة ومتشابكة ولايمكن تبسيطها أو اختزالها إلى مايوازي العرض والخلاصة.

لو حاولت أن أحدد بالضبط الدوافع والمؤثرات والأفكار التي صاغت مسرحية المنمنمات لكان عليَّ أن أكتب سيرة شخصية تستغرق فترة زمنية تنوف عن العشرة أعوام. وبما أن هذه السيرة ليست ضرورية، وربما ليست مهمة، فإني سأكتفي بالقول بأن تحولات عميقة حدثت في داخلي كي أصل إلى ما أسميه (التأمل التاريخي الفعّال).

هذه المسرحية ليست تأريخاً، وإنما هي تأمل فردي في التاريخ يطمح إلى التحول عبر المشاهدة والحوار إلى تأمل جماعي في التاريخ. ومن المؤكد أن هذا التأمل يتم الآن، وأني مغموس بكليتي في الحاضر، ولذا فمن الطبيعي أن يكون هناك حوار خفي بين (الآن) وبين المادة التاريخية التي نتأملها، على ألاّ يفهم هذا الحوار من خلال المصطلحات الدراجة والسطحية، مثل الإسقاط والترميز الفج ومراوغة الحاضر بأقنعة الماضي. إن الحوار الذي قصدته هو حوار بين وعيٍ مرحلة تاريخية، تقدُّمُ بكل كثافتها وإشكالياتها ووقائعها في الزمن الذي تمت فيه، وبين وعي الواقع الراهن الذي يحيا فيه، الكاتب والقارئ معاً.

* أصبحت ظاهرة الرجوع إلى التاريخ ظاهرة ملفتة للنظر في مجال

الإبداع الأدبي العربي في السنين الأخيرة. هل يمكن القول إنّ الشعور بنقص الوعي التاريخي لدى المشتغلين بالسياسة العربية هو الذي يدفع الأديب العربي إلى استعادة التاريخ بهدف تعويض هذا النقص؟

** دعنا نفصل بين أمرين في هذا السؤال. الأول يتعلق بالفن المسرحي ذاته، حيث نشأ هذا الفن كإعادة صياغة لأحداث قديمة ومعروفة. وحين كان أهل أثينا وضواحيها يحملون سلال الطعام، ويبكرون بالمجيء إلى المسرح كي يتوزعوا مدرجاته الحجرية، لم يكن مايشغفهم، ويجتذبهم هو سماع قصة جديدة، وإنما سماع قراءة جديدة لقصة يعرفونها، لأنها وردت في الملاحم المتداولة والحكايات القديمة. هكذا كان الأمر عند الإغريق واستمر كذلك عند الرومان وشكسبير وكلاسيكيي فرنسا. إذن، استقاء مادة من الماضي أو من التاريخ لبناء عمل مسرحي لايشكل في سياق فن المسرح ذاته أيَّ خصوصية. وعندما ابتدع بعض المسرحيين العرب خصوصية من استقاء مادة أو صيغة تعبيرية من الماضي سموها استلهام التراث، وجعلوا من هذا الاستلهام تياراً أو مدرسة، إنما كانوا يكشفون عن جهلهم بتاريخ الكتابة المسرحية من جهة، وخفة في اصطناع أصالة وخصوصية كلتاهما زائفة.

أما الأمر الثاني الذي يثيره هذا السؤال، وأعني فقر أو انعدام الوعي التاريخي لدى النخبة السياسية العربية فإنه يشكل في رأيي المعوّق الرئيسي الذي سبّب إخفاق النهضة العربية، وحولها إلى إشكاليات دائرية غير قابلة للحل، وينبغي أن نلاحظ تركيبية الوضع، فالنخبة السياسية العربية، وهي تفتقر كلياً للوعي التاريخي، إنما تفعل كل ما بوسعها لكي تمنع عن المجتمع لا إمكانية الوعي التاريخي فحسب، بل وإمكانية معرفة تاريخنا ولاسيما في مرحلته المعاصرة. أليس كل حاكم هو بدء التكوين، وهو بدء التاريخ، وكل ماحدث في الأزمان التي سبقت ظهوره وتجلّيه ليس إلا انحطاطاً ممتداً، ينبغي أن يمحى من الذاكرة، ويغيبه النسيان! إن حرمان المجتمع من تاريخه، هو واحدة من أهم آليات تهميش المجتمع المدني، وسيادة الاستبداد... ومن هنا فإني أنظر إلى

الأعمال الأدبية التي حاولت، دون أن تفقد قيمتها وشحنتها التخييلية، إحياء حقبات من تاريخنا المصادر والمطمور في عتمة النسيان، أنظر إليهما كأعمال مقاومة ثقافية مجيدة. إن الأديب هنا يستدرك تخاذل المؤرخ، ويساعدنا على تلمس وعيٍ تاريخي، هو وحده الكفيل بأن ينتشلنا من دائرية الإشكاليات الزائفة، التي تسدُّ الطريق إلى المستقبل.

* هل تعتقد بأن في التاريخ العربي خطوط اتصال واستمرار؟

** لاشك أن هناك خطوط اتصال واستمرار في التاريخ العربي. ولكن المشكلة، وهذه مفارقة فاضحة بالنسبة لأمة تستغرق الحملقة في الماضي حاضرها ومستقبلها، هي أن هذا التاريخ لم يُكتب بعد. إنه مازال مبعثراً في مدونات المؤرخين العرب القدامى، وبعض المحاولات الجزئية التي لم تجرؤ على تخطي التحريمات والاعتبارات التي سيطرت على مدونات المؤرخين القدامى. فنحن لانملك حتى الآن تاريخاً زمنياً يقدم الأحداث بموضوعية ويصور القوى الفاعلة في هذا التاريخ كأفراد أو جماعات بشرية، بما تتصف به من إيجابيات وسلبيات، ويحدد تبعاتها ومسؤولياتها في سياق الوقائع والتحولات. لقد كان أجدادنا بشراً ومن حقنا أن نعرفهم كبشر يخطئون ويصيبون، بعيداً عن التقديس، وخلط الإنساني باللاهوتي، ولعل أول ماكان ينبغي أن يلتفت إليه روّاد نهضتنا هو كتابة هذا التاريخ الذي يلّم شتات الأمة في الزمان والمكان، ويدمج سيرورتها الطويلة في حاضرها الذي يفتش قلقاً ومرتبكاً عن نهضة تنتشله من ظلمة الانحطاط، وتفضي به إلى زمن الحداثة والتقدم. والوحيد الذي كان واعياً لخطورة هذه المسألة هو طه حسين، الذي حاول مع أحمد أمين وعبد الحميد العبّادي أن ينجز هذه المهمة. وللأسف لم يُقيَّض لهذا المشروع أن يتحقق إلا فيما يخص الحياة العقلية عند العرب والتي ظهرت في أجزاء فجر الإسلام، ضحى الإسلام، ظهر الإسلام، عصر الإسلام لأحمد أمين. ولكن طه حسين قدم لنا نموذجاً رائداً في الجرأة والتجرد في كتابه (في الشعر الجاهلي). استخدم منهج الشك الديكارتي، وكانت لديه الشجاعة

الكافية كي يعلن (نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه، أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل مايتصل به، وأن ننسى مايضادّ هذه القومية، ومايضادّ هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشيء ولانذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح (...) وليس خط هذا المذهب منتهياً عند هذا الحد، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدىً وأعظم أثراً. فهم قد ينتهون إلى تغيير التاريخ أو ما اتفق الناس على أنه تاريخ. وهم قد ينتهون إلى الشك في أشياء لم يكن يباح الشك فيها. وهم بين اثنتين!! إما أن يجحدوا أنفسهم ويجحدوا العلم وحقوقه فيريحوا ويستريحوا، وإما أن يعرفوا لأنفسهم حقها ويؤدوا للعلم واجبه فيتعرضوا لما ينبغي أن يتعرض له العلماء من الأذى ويحتملوا ماينبغي أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين).

تلك كانت المحاولة الواعية والجادّة التي ربطت بنفاذ وعمق بين كتابة التاريخ وفق المناهج العلمية الحديثة، وبين بناء النهضة. وفيما بعد، سيلحُّ قسطنطين زريق بعد هزيمة الـ ٤٨، وكذلك عبد الله العروي بعد هزيمة الـ ٦٧ على حاجة العرب للتزود بالفكر التاريخي. وكان ذلك يعني أن يُكتب التاريخ العربي، وأن نُنّميَ وعينا به. ولكن هذا الإلحاح لم يلقَ الاستجابة التي يستحقها.. وكانت الهزائم التي تلاحقت علينا قد دفعت شريحة كبيرة من المثقفين إلى وضع عصابي يتطلب حلاً سحرياً وفورياً لمشكلة الهزيمة، وإخفاق النهضة دون أن تدفع أكلاف الهزيمة ومشقات المراجعة الذاتية. وفي هذا الإطار ظهر مصطلح التراث وكأنه التعويذة السحرية التي ستحل كل المشكلات التي نتخبط فيها، ونُنّحي التاريخ ليحلَّ التراث مكانه. أي أننا حولنا زمننا المتواصل، المتسلسل الوقائع إلى مقاطع انتقائية، وبرهات زمنية متقطعة، ولاشك أن هذه الإزاحة قد أدخلتنا في إشكاليات عقيمة يتلاعب بها تقنيو الثقافة، فيما عربة الواقع تتدهور يوماً بعد يوم. إن التراث مفهوم ملتبس، ومتناقض. وهو إن فصل عن التاريخ، وعن كونه واحدة من محصلات

السيرورة التاريخية، غدا معالم مبعثرة يطبعها الانقطاع والتناقض. وهو كفيل بأن يسوّغ ويغذي أشد الإيديولوجيات تبايناً وعداءً. وفي فورة من الحماسة العصابية وجدنا في العقدين الأخيرين تهافت السلفي والماركسيّ والقوميّ والمتأسلم على هذا التراث. كل يقتطع من المَعلَم الذي يلائمه مايغذى به موقفه وإيديولوجيته.. وهكذا مُزقّ التاريخ، وتقطعت سيرورته. هذا يقلص التاريخ إلى فترة النبوة والخلافة الراشدية ولحظة ابن تيمية، وذاك ينتزع فترة الازدهار العقلي ويطوّبها تراثاً مجيداً للأمة، وأولئك يتغنون بفترة عظمة الدولة وازدهارها، ويضربون صفحاً عما تبقى من قرون. وفي هذه الإزاحة العصابية التي تم فيها استبدال التراث بالتاريخ حُمّل هذا التراث فوق مايستطيع، وأنطق معارف لايحتويها، وزُجّ في إشكاليات يستحيل حلها، كوضع التراث مقابل المعاصرة، أو كإجبار التراث على الإجابة على أسئلة الحاضر، التي نكتوي بها. ومن اللافت للنظر أن أحداً من الذين انكبوا على دراسة التراث وتسابقوا في استخراج التعويذة السحرية من بطنه، لم يستطع أن يقدم تعريفاً وافياً لهذا التراث. وهذا طبيعي لأن تراثاً مسلوخاً عن التاريخ لن يكون إلا مادة للتحيزات الإيديولوجية. ولذا فما هو تراث بالنسبة لهذا ليس تراثاً بالنسبة لذاك. وإن قيل إن التراث هو ما بقي حياً من ماضينا في حياتنا الراهنة، فإننا سنكتشف أن هذه البقايا الحية إنما تعود في معظمها إلى الحقبة التي يتجاهلها ويزدريها كل مثقفي التراث وأعني حقبة القرون الخمسة الأخيرة من أواخر العصر المملوكي وعلى طول الحقبة العثمانية. وإن قيل إن التراث هو كل منجزات ومعطيات التاريخ العربي، فإن السؤال الذي يطرح نفسه، إذن لماذا لانعود إلى السؤال الأصل، متى نكتب تاريخنا، ونعطي لوجودنا في الزمان التلاحم والكثافة! إن مفهوم التراث هو الذي يظهر التاريخ العربي مقطعاً، ومملوءاً بالفجوات. وأنا شخصياً أعتقد أننا لن نفلح في الخروج من الانسداد الذي نعيش فيه إلا إذا تخلصنا من تلك الإزاحة الملتبسة، وأعدنا الأمور إلى نصابها الطبيعي، بحيث نستبدل التاريخ بالتراث، وننجز المهمة التي مازالت

تنتظرنا، وهي كتابة هذا التاريخ، بما يتضمنه من لحظات مضيئة وأخرى مظلمة، وبما حفل به من إنجازات وارتكاسات، هي في نهاية الأمر تراثنا وعلامات وجودنا في الزمان. وفي هذا المنظور فإن الفكر التاريخي الذي تطلبه زريق والعروي وبعدهما ياسين الحافظ، والياس مرقص هو وحده الذي يمكن أن يسعفنا على مواجهة مشكلاتنا بأسئلة صحيحة ومقاربات معرفية مجدية.

* ماهي الحدود الفاصلة بين الأدبي والتاريخي، أو بين المتخيل والعلمي، في عمل إبداعي مثل، «منمنمات تاريخية»؟

** من المفترض أن يجيب على هذا السؤال الناقد الأدبي لا الكاتب. وعلى أي حال رغم احتفاظي بالخطوط الأساسية والأحداث الفعلية التي جرت أثناء غزو تيمور لبلاد الشام وحصاره دمشق، فإن التأريخ لم يكن شاغلي على الإطلاق. كان يهمني كما قلت هو تأمل واقعة تاريخية معروفة، واستقصاء استجابات طبقات السلطة والعلماء والشعب أمام الكارثة. في هذه المسرحية حشدٌ من الشخصيات الحقيقية والشخصيات المتَخيلة، وفي الحالين كان عليّ أن أكسو هذه الشخوص، لحماً ودماً، وأن أبني لها لغة وموقفاً ومصلحة. لم يتضمن أي من أعمالي السابقة مثل هذا الحشد من البشر. وكان جوهرياً بالنسبة لعلمية التأمل التي أردتها، هو أن أوفر لهذه الشخصيات هامشاً واسعاً من الحرية والمبادرة والديمقراطية. أي أنني تحاشيت الأنماط، وتحاشيت كذلك الشخصيات التي تتحرك وفق أفكار سابقة وجاهزة، أو وفق الترسيمة التقليدية للأخيار والأشرار. ليس في المنمنمات أخيار وأشرار، بل مصالح متناقضة ورؤى متقاطعة، ولكل مصلحة أو رؤيا خطابها الذي لايخلو من اتساق، وحجتها التي لاتخلو من بعض الصواب.

ثم إن البنية التأملية لهذا العمل، هي التي جعلتني أتصوره، وكأنه جدارية مؤلفة من عدد من المنمنمات، وكل منمنمة يتراءى ويتتابع فيها موج من الأحداث والتفاصيل. ولكن رغم أن هذا الشكل قد يعطي إحساساً بنمو أفقي

وبسيط، إلا أن نظرة متفحصة، تكشف أن الشكل مركب، وأن زوايا النظر فيه متعددة.

هناك مرآة المؤرخ القديم، التي تعكس هذا الحدث، بحياد بارد، وخلط لايخلو من الخفة بين الجليل والتافه من الوقائع. تلك رؤية المؤرخ العربي النموذجي، الذي لايرى في تقدم الأزمان، إلا توغلاً في الانحطاط، لأن أحسن القرون، هو القرن الذي عاش فيه النبي، ثم لاتفتأ القرون في التدهور والانحطاط كلما ابتعدت عن ذلك القرن، وهي طبعاً رؤية المؤرخ الذي يرى في كل مايحدث تدبيراً إلهياً يتجاوز إرادة البشر وقواهم. وفي مقابل هذا المؤرخ، ثمة الإشارات المعاصرة إلى لفيف من الممثلين الذين يعيشون الآن، والذين يشخصون هذا الحدث كي يتأملوه، وينمو وعيهم به وهم عبر المباعدة بينهم وبين الشخصيات التي يمثلونها، إنما يحاولون أن يؤكدوا على إرادة الإنسان ومسؤوليته عن الوقائع التي تلم به. وفي داخل النص يمكن أن نجد العديد من المواقف المركبة، التي لايسعني هنا التفصيل فيها، ولكن سأذكر تركيباً واحداً حيَّر بعض النقاد ولم يلتقطوا مغزاه الحقيقي، إنه ذلك الربط الملحاح بين تدهور أحوال دمشق وسيرها الحثيث نحو المجزرة، وبين جريان نهر بردى وامتلائه في حركة معاكسة بالماء والخير، واستمرار تدفقه أثناء المجزرة وبعدها، لا لم أقصد تصوير لامبالاة الطبيعة والكون بما حلّ بدمشق، وإنما أردت الإشارة إلى أن الزمن لن يتوقف، وإن الهزيمة وهذه المجزرة على فظاعتهما، لن يقطعا السيرورة التاريخية، وبهذا المعنى فإن الأمل ممكن رغم كل شيء.

ولكن، رغم هذه الإيضاحات القليلة والعابرة فإن الناقد وحده هو الذي يفترض به أن يجيب على هذا السؤال.

* شخصية ابن خلدون، كما صورتها، «منمنمات» صدمت كثيرين من قراء المسرحية. فهل نقل عملك صورة صادقة عنه؟ واستطراداً: هل تعتقد أن العودة الضرورية إلى قراءة تاريخنا وكتابته يجب أن تتم بتجرد كامل وبعيداً عن الرومانسية ونزعة تمجيد الذات؟

** سيكون من الصعب أن أصف كم أرهقتني شخصية ابن خلدون في هذه المسرحية. فأنا لا أجهل قامة ابن خلدون، وأعرف جيداً أهمية العلم الذي أبدعه في مقدمته. ولعل الشخصية الوحيدة التي حرصت على توثيقها بدقة، ومن خلال كل المراجع التي استطعت الحصول عليها، هي شخصية ابن خلدون. أينبغي أن أذكر أني قرأت المقدمة مرات عدة، وكذلك السيرة التي كتبها بنفسه (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً)! أينبغي أن أعدد كل المصادر الأجنبية التي تناولت حياة ابن خلدون وفكره، والتي ترجم عدد لابأس به منها إلى العربية، إضافة إلى معظم ماوضعه المؤلفون العرب القدماء منهم والمحدثون عن ابن خلدون! ولهذا أستطيع أن أقول إن المنمنمات نقلت صورة صادقة عن عالمنا الكبير وليّ الدين عبد الرحمن ابن خلدون. وكان يمكن أن يكون كل مارود عنه في هذا العمل وثائقياً، لولا أن ضرورة البناء الفني جعلتني أتخيل واقعتين ساعدتا في توضيح موقفه الموثق وأفكاره المعروفة. هاتان الواقعتان هما، اصطحابه تلميذاً يخدمه وينسخ له، والثانية هي نزوله في بيت الشيخ الشاذلي. والواقعتان محتملتان ولاتجافيان الواقع، فابن خلدون الذي تجاوز السبعين آنذاك، ماكان يمكن أن يسافر في ركاب السلطان دون خادم أو تلميذ يخدمه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن من الطبيعي أن يرحب الشيخ الشاذلي ذو الأصل المغربي والمالكي المذهب بابن خلدون المغربّي المالكيّ، وإن يتوقع منه الأيدَ والدعم.

ومن المؤكد أني ضدٌّ كل ميل رومانسي في كتابة التاريخ أو قراءته، ولقد ذكرت في الإجابات السابقة، أن التاريخ الذي نحتاجه، هو ذلك التاريخ الذي يكتب بتجرد علمي متحرر من وطأة المقدس، ونزعة تمجيد الذات. إن الشعوب المعوَّقة، والتي تتعثر في تلمسها للمستقبل هي التي تحتاج إلى تمجيد ماضيها، والتغني المتواصل بهذه الأمجاد. وفي هذه العملية يتم تزويران يزيدان المعوَّق تعويقاً، ويجعلان الدخول إلى المستقبل أبعد منالاً، ففي تمجيد وتبييض الماضي، إنما نزوِّر هذا الماضي، ونجعل فهمه ودمجه في تجربة الحاضر أمراً

متعذراً. كذلك فإن التشدق المتواصل بهذه الأمجاد، يعطي الحاضر امتلاءً زائفاً، ويخفي إحساسنا المر بالعجز تحت يارق مجدٍ واهم وزهو أحمق. إن هذه الآلية الهروبية، هي التي تجعل جماعات سياسية ومثقفين لايرون المستقبل إلا في الماضي.

* من خلال شخصية ابن خلدون، والذي يتملق ويخدم كل سلطان ويبيع أهله وبلده لقاء وجاهة ويتورط بالخيانة، على حد تعبير تلميذه شرف الدين، يبدو لي أن «منمنمات» تحمل إدانة للمثقف الحرفي أو مثقف الاختصاص في كل العصور، فهل تقديري هذا صحيح؟

** حاولت قدر المستطاع، تجنب الإدانة، كنت أريد أن أعرض موقف ابن خلدون بكل حججه، وبما اعتقد أنها دوافعه لما اختار من موقف أو سلوك، لقد اعتبرت تشجيعه العلماء المتخاذلين على تسليم المدينة، وتهافته على لقاء تيمور، وحرصه على أن يلقاه تيمور وحده وبمعزل عن الوفد الدمشقي، قلت اعتبرت هذه الأحداث كمواقف يمكن أن تخضع للمحاججة والجدال.

وهي تكشف بشكل ما مدى سطوة النفوذ عليه، وقدرته على اجتذابه. ولكن حين أورد ابن خلدون في كتابه (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) خبر لقائه الأول مع تيمور (فلما دخلت عليه فاتحت بالسلام وأوميت إيماءة الخضوع، فرفع رأسه، ومد يده إليَّ فقبلتها، وأشار بالجلوس فجلست حيث انتهيت) ثم بدأ تيمور يسأله عن مدن المغرب، وابن خلدون يصف له موقع كل مدينة. ثم يتابع في كتابه المذكور (فقال تيمور! لايقنعني هذا، وأحب أن تكتب لي بلاد المغرب كلها، أقاصيها وأدانيها، وجباله وأنهاره، وقراه وأمصاره، حتى كأني أشاهده. فقلت يحصل ذلك بسعادتك، وكتبت له بعد انصرافي من المجلس لما طلب من ذلك، وأوعبت الغرض فيه في مختصر وجيز).

بعد قراءتي هذا المقطع، لاأنكر أني شعرت باستهجان ونفور. وبدا لي ابن خلدون، رغم عمله الكبير، مثقفاً مرتزقاً بالمعنى القديم للكلمة، أي أن المهمة

الوحيدة لعلم العالم هي خدمة أهواء ومخططات الأمير أو السلطان، الذي يرتزق المثقف من هباته. أو هو المثقف التقني بالمعنى المعاصر للكلمة. والمثقف التقني هو ذلك الذي يجعل من العلم أو المعرفة حقلاً مغلقاً، مقطع الروابط بالمجتمع والقيم، ومفصولاً عن استخداماته مهما بلغت بشاعتها. إن الرأسمالية التي نجحت في ترويض العلماء، كرست بحجة الموضوعية ومقتضيات التخصصات الجزئية، فصل العلم عن أرضيته الإنسانية والأخلاقية. إن العالم في يومنا هذا يعرف ماذا يفعل، ماذا يكتشف أو يخترع، ولكنه لايعرف، أو يجبره النظام على التظاهر بالجهل وعدم المعرفة، في أي مجال سيستخدم هذا الاختراع أو ذاك، والعواقب التي ستترتب عليه.

في ضوء هذا التحديد، تُرى ألم يدرك ابن خلدون مغزى إصرار تيمور على أن يقدم له وصفاً لبلاد المغرب، وكأنه يراه بعينه! أم أنه أدرك المغزى، وتجاهل أبعاده، معتبراً أن عمله ليس إلا فصلاً علمياً، أو معرفة تقنية هي جزء من اختصاص وعمل العالم!. لاشك أن ابن خلدون كان يدرك جيداً أبعاد الموقف، والنتائج الوخيمة التي يمكن أن يؤدي إليها الوصف الذي قدمه لبلاد المغرب، لكنه تغافل، وتجاهل تلك العواقب الوخيمة، كي يكسب مرضاة تيمور بالدرجة الأولى... وربما كي يؤكد جدارته العلمية بالدرجة الثانية. وهو في الحالين كان نموذجاً للمثقف التقني أو الاحترافي. ومما يعزز هذه الصفة عنده هو ما أشار إليه الدكتور عبد الله شريط في بحثه الذي قدمه إلى الندوة التي نظمتها الأليكسو حول ابن خلدون والفكر العربي المعاصر، من اختلاط الحياد العلمي بالعجز عن اتخاذ الموقف. ويقول: (لأن الحياد منهج في البحث، وليس نتيجة نستخلصها من البحث. والحياد في المنهج يدعم الروح العلمية في البحث. أما الحياد في الموقف فتهاون في أخلاق العلم).

ومع هذا، لم تكن الإدانة هاجسي، وحاولت في هذا العمل كما سبق وذكرت، أن أبتعد عن الإدانات، والتسويغات. كان همي أن أكشف المواقف، وأن نتأمل الوضع من زاويايه المختلفة.

* لكن، ألم تنظر إلى شخصية ابن خلدون في عملك عبر منظار عصرك وليس عبر منظار عصره؟.

بمعنى آخر، هل يمكن تقويم شخصية ابن خلدون على أساس مفاهيم حديثة، مثل الوطنية والشعب، في حين أنه كان ينظر إلى الدين باعتباره أقوى أسس الدولة، ويعتقد بأن الرعية ملك للملك يتصرف فيها تصرف المالك فيما يملك، ويرى في العصبية القوة المحركة للتاريخ، ويتعامل مع موضوعة العمران على مستوى بشري كوني وليس على مستوى محلي؟

** من الطبيعي أن يقرأ كل جيل، أحداث التاريخ، بل وأن يشرح مغزاها في ضوء المنظومات المعرفية الجديدة، التي استحدثها الفكر الإنساني. بعد ظهور فلسفة هيجل، وبعده فلسفة ماركس، ماعاد بوسع أحد أن يقرأ التاريخ، كما كان يُقرأ قبلهما، فهذان الفيلسوفان على تناقضهما، وسّعا حقل المعرفة الإنسانية، وأمدَّانا بأدوات منهجية مبتكرة وجديدة، لم يعد بوسع أي باحث جاد أن يتعامى عنها، أو يتعالى عن الإفادة منها.

وحضور ابن خلدون في عملي، ليس نوعاً من الإحياء التراثي، الذي يقتضي المحافظة بأمانة على مقولاته، والنطاق المعرفي الذي تحرك داخله، بل هو حضور تاريخي وفاعل، ويقتضي أن يُفهم، وأن يُساجل، وأن يواصل وجوده الخاص في واقعنا الراهن. ولهذا لايبدو ناشزاً في رأيي أن ترد بعض المفاهيم التي تبدو حديثة، ومن نتاج عصرنا الراهن، لاسيما وأن هذه المفاهيم كان لها مايوازيها على صعيد متقارب في زمن ابن خلدون ذاته. ربما لم يكونوا يستخدمون مصطلح الوطنية، لكنهم كانوا يستخدمون مصطلح الغيرة، وحماية الأمة. ولقد استخدمت ـ وباقتصاد شديد ـ مصطلحات معاصرة كالوطنية والشعب، لا لأعصرن ابن خلدون وإنما لأشير وأذكر بأن هؤلاء الذين يقرأون ابن خلدون الآن، ويتأملون مواقفه، هم نحن المعاصرين، كاتباً وممثلين.

ويوحي الشق الثاني من السؤال، بأننا ساجلنا ابن خلدون في قضايا لم تكن مطروحة في زمنه، كما لايتسع لها مشروعه الذي ينظر إلى الدين

باعتباره أقوى أسس الدولة (على عكس مايؤكده السؤال، فإن الجديد والتقدمي عند ابن خلدون هو أنه اعتبر الدين عاملاً يؤازر العصبية، ولكنه لايمكن أن يكون بديلاً عنها). ويعتقد بأن الرعية ملك للملك يتصرف فيها تصرف المالك فيما يملك، ويرى في العصبية القوة المحركة للتاريخ.. وهذا يعني، كما يوحي السؤال بأنه لامجال لمطالبة ابن خلدون بموقف مختلف، وأننا نثقل كاهله بهموم عصرنا حين نساجله حول مسؤولية العالم وضرورة أن يكون فعالاً في واقعه وتاريخه.

ولكن هل نحن حقاً نثقل كاهل ابن خلدون بهموم معاصرة! ألم يوجد في زمن ابن خلدون، وفي قرون سبقت ابن خلدون علماء (وينبغي أن نؤكد أن للعالم في هذه المسرحية معنى المثقف) نظروا إلى علمهم على أنه مسؤولية، وأنهم مندوبون للتدخل في الشؤون العامة، من مقاومة المعتدين، إلى مقاومة السلاطين الجائرين. ألم يسافر القاضي أبو سعد الهروي ومعه المستنفرون من الشام، من دمشق إلى بغداد طوال ثلاثة أسابيع من أيام الصيف، تحت أشعة الشمس المحرقة، واقتحم بلحيته الكثة، ورأسه الحاسرة، وهيئته الزرية ديوان الخليفة المستظهر بالله، بعد استيلاء الفرنج على المدينة المقدسة. وقال: (أتجرؤون على التهويم في ظل أمن رغدٍ، وعيش ناعم، شأن زهرة في خميلة وإخوانكم في الشام لامأوى لهم سوى ظهور الجمال، وبطون النسور والعقبان؟ كم من دماء سفكت! وكم من نساءٍ أخفين وجوههن بأيديهن حياء وخجلاً..) إلخ، وقبله ألم يوجه اللوم إلى الغزالي لأنه اعتزل الحروب الصليبية، وآثر الابتعاد والتفرغ للتأليف، بدلاً من أن ينشط، ويساهم في الرأي والحضّ على الجهاد. ومع توارد هذه الأمثلة، من يستطيع أن ينسى ذكرى الشيخ العز بن عبد السلام، الذي هاجر من الشام إلى مصر، بسبب مناهضته للسطان الصالح إسماعيل الذي تعاون مع الصليبيين ضد مصر وسلطانها. وكان العز بن عبد السلام، الذي تولى منصب الإفتاء في مصر، جريئاً في الحق، شديداً في معاملته للحكام، وشديداً على نفسه في الوقت ذاته.

إذن... أنا لم أطالب ابنٍ خلدون بما يبدو غريباً عن عصره، أو بما هو بعيد عن سجالٍ حي كان ممتداً طوال قرون حول مسؤولية العلماء، والواجبات الملقاة على عاتقهم، ولاسيما فيما يخص مبدأ وحدود الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. وابن خلدون الذي لم يكن يرى أي إمكانية للإصلاح، يساجل في مقدمته أولئك العلماء الذين يرون أن علمهم مسؤولية، وأنهم مكلفون بتغيير الواقع وتحسينه. وهو يساجلهم بلغة مثقلة بالازدراء، ولايخشى اتهامهم بالجنون، ففي الفصل السادس من الفصل الثالث وعنوانه (في أن الدعوة الدينية من غير عصبية لاتتم) يقول بعد أن يسرد أخبار بعض العلماء، الذين يقومون على أهل الجور من الأمراء، ويدعون إلى تغيير المنكر، ويخبرنا أن أكثرهم يهلكون في هذا السبيل مأزورين غير مأجورين، لأن الله سبحانه لم يكتب ذلك عليهم. يقول: (.. ثم اقتدى بهذا العمل كثير من الموسوسين يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ولايعرفون مايحتاجون إليه في إقامته من العصبية ولايشعرون بمغبة أمرهم ومآل أحوالهم. والذي يُحتاج إليه في أمر هؤلاء إما المداواة إن كانوا من أهل الجنون وإما التنكيل بالقتل أو الضرب إن أحدثوا هرجاً وإما إذاعة السخرية منهم وعدُّهم من جملة الصفّاعين).

هكذا كان ينظر ابن خلدون إلى الذين يحاولون التأثير في واقعهم وتاريخهم. ومساجلته تدل على أنه لم يكن يجهل أن هناك نمطاً آخر من العلماء لم ييأسوا من الإصلاح، ولايدخرون وسعاً في تأمل أحوال مجتمعهم، وتقديم النصح لمن يسعه تغيير هذه الأحوال.

من هنا.. لا أخشى القول بأني ساجلت ابن خلدون بقضايا كانت راهنة في زمانه، وتحتفظ بأهميتها وراهنيتها في زماننا دون تعسّف، ودون أن ألوي عنق التاريخ. وقد يكون مفيداً التنويه بأن في المسرحية عدداً كبيراً من العلماء/ المثقفين الذين تتعدد خياراتهم، وتتقاطع كأنها مرايا يعكس بعضها البعض الآخر، وهذه المواقف التي لاتخلو من أساس وثائقي، هي سجال مزدوج يمتد عبر المسرحية كلها. هي سجال مضمر بين بعضها البعض، ولكنها في

مجموعها سجالٌ مع ابن خلدون، أو مرايا تعكس، ومن زاويا متنوعة، موقف ابن خلدون وخياره. أوردت هذا التنويه كي أعزز فكرتي السابقة، فهناك سجالان متكاملان مع ابن خلدون. في الأول عصره هو الذي يساجله، وفي الثاني عصرنا هو الذي يساجله. وبما أن هذه المسرحية تتحاشى جذرياً لعبة الإسقاط التاريخي، فإن السجالين في جوهرهما هما سجال واحد ومشروع.

* في رده عن سؤال شرف الدين: «ماذا سيقول عنك التاريخ يا سيدي؟، يجيب ابن خلدون، «لن يذكر التاريخ إلا العلم الذي أبدعته، والكتاب الذي وضعته، أما هذه الأحداث والمواقف العابرة فلن يذكرها أو يهتم بها إلا موسوس مثلك، ومثل كاتب هذه الرواية»... والواقع أن التاريخ لم يذكر عن ابن خلدون سوى أنه المفكر الذي استحدث منهجاً علمياً، مختلفاً عن المنهج الوصفي، في كتابة التاريخ. وهناك من يعتقد أنه لولا الموضوعية الصارمة التي التزم بها، وابتعاده عن التشيع والتعصب للآراء، لما كان ابن خلدون قد نجح في استحداث هذا المنهج العلمي الجديد. فما رأيك في هذا؟

** هذه الفقرة لاتستجوب ابن خلدون، قدر ماتثير اشكالية أرقتني طويلاً، ومازالت تؤرقني حتى اليوم. إشكالية العلاقة بين الممارسة والكتابة عند المثقف. ومن الواضح أن هناك موقفين متعارضين حيال هذه الإشكالية. ففي حين يُهمل الذين لايرون في الكتابة إلا نشاطاً معرفياً وجمالياً خالصاً، ممارسة الكاتب، وينأون بها عن نطاق التقويم والمساءلة، فإن الذين يعتقدون أن للكاتب والكتابة دوراً فعالاً في واقعه وتاريخه، يؤكدون على الربط بين الممارسة والكتابة، ويحرصون على تقويم ومساءلة الممارسة، حرصهم على تقويم ومساءلة الكتابة. ولا أنكر أني كنت دائماً أميل إلى الموقف الثاني، مع إدراكي المتزايد، ولاسيما في السنوات الأخيرة، إن هذا الموقف إشكالي، وأنه يتهافت إذا ما بسّطناه إلى علاقة طردية، بين ثورية الممارسة والقيمة الإبداعية للكتابة، كما أنه يتهافت أيضاً إذا مارأينا في القيمة الإبداعية للكتابة مسّوغاً لأحط أشكال الممارسة، وأبعدها عن المسؤولية والنزاهة والشرف.

ومع هذا، فإني أعترف بأن هذه المشكلة مازالت تؤرقني، ولم أصل بعد إلى التناسب المُرضي بين الممارسة والكتابة، وغدا الأمر في هذه الأيام، أصعب فأصعب، لأن أنصار الموقف الأول هم الذين يسيطرون على الساحة الثقافية الآن، ويعممون احتقارهم لأي تداخل بين الممارسة والإبداع من جهة، أو بين الممارسة والإبداع والتاريخ من جهة أخرى. ولكن... أنا الذي استقيت وشكلت مفهومي عن الكاتب بخاصة، وعن المثقف بعامة، من مفكرين مثل الديمقراطيين الروس، وغرامشي، وسارتر، وبرتراند راسل، وبيتر فايس، وكثيرون سواهم، هل يمكن أن أستطيع قراءة أي نص، متجاهلاً ولا مبالياً بممارسة الكاتب! هل يمكنني أن أعيد قراءة أفول القمر لشتاينبك، دون أن أحس أن سلاسة القراءة، تتعثر بموقف شتاينبك المؤيد للعدوان الأمريكي على فيتنام! أنا لا أعرف كيف ينبغي أن يتعامل مع هذه الإشكالية. ولكن أعتقد أنه من غير المسموح للمؤرخ إهمالها، وأن عليه أن يجد لها حلاً في عمله، ومن خلال منهجه.

أما بالنسبة لابن خلدون، فإن التاريخ لم يوفره، ويراعي حرمته كما يوحي السؤال. بل ولعل من المفارقات المؤسية هو أن المؤرخين العرب القدامى، كابن حجر العسقلاني، وابن إياس، والمقريزي، وابن تغري بردي، لم يتوقفوا إلا بصورة هامشية، عند مقدمته وعمله الفكري، في حين أنهم أفاضوا في الحديث عن حياته الشخصية، وأحدهم كابن حجر العسقلاني، توغل في هذه الحياة، ورماه بأوصاف تنال من علمه ونزاهته، وخلقه، ولم يتورع عن تقديمه كمتهتك يقضي لياليه في اللهو والفسق واللواط.

إن الذي أهمل سيرة ابن خلدون، أو دفع بها إلى موقع ثانوي، بغية تسليط الضوء على عمله الفكري، والعلم الذي ابتكره، هو الدراسات الحديثة وليس التاريخ. وحتى هذه الدراسات، فإنها لم تستطع أن تتجاهل كلياً سيرته ومواقفه، وتتردد فيها بكثرة، نعوت كالانتهازية، والتقلب، والطموح، والغدر.... الخ، أما بالنسبة للشق الثاني من هذا السؤال، والمتعلق بالموضوعية

الصارمة التي التزم بها، فإني أكتفي بالتذكير بما ورد في جواب سابق، حيث ألمحنا إلى أن هناك فرقاً شاسعاً، بين الحياد في البحث العلمي، وبين الحياد في الموقف الأخلاقي، وعلى أي حال لم يلتزم ابن خلدون موضوعية صارمة، في كتابة تاريخه الذي كرر فيه، أخطاء المؤرخين الذين نقدهم في المقدمة، وينبغي ألا ننسى أنه اخترع للسلطان المملوكي برقوق، نسباً عربياً، وسكت عن المجاعات التي تتابعت في زمنه!

* بل وأكثر من هذا، هناك من يذهب إلى القول بأن تجارب ابن خلدون وتقلبه في خدمة البيوتات الحاكمة وممالأته الحكام والسلاطين، إن كل ذلك قد عمق نظرته المعرفية وجعل عمله مشابهاً لعمل الأنتربولوجيين الاجتماعيين الذين يعتمدون على جمع معلوماتهم على الملاحظة بالمشاركة.

** لاشك أن التجارب التي خاضها ابن خلدون، في عمله مع حكام وسلاطين زمانه، وانخراطه في مؤامرات بعضهم على البعض الآخر، واكتوائه بنار الدسائس وتغيير الأهواء، قد أمدته بمعرفة غزيرة عن الواقع في المغرب، وأتاحت له فرصة، كي يعمل كالأنتربولوجيين، فيعتمد على الملاحظة والمشاركة.

وفي كتابة ثقافتنا في ضوء التاريخ، يعقد عبد الله العروي مقارنة بين ابن خلدون وماكيافيللي، ويلاحظ تشابهاً في التجربة الحياتية للعالِمين، وتشابهاً في بعض النتائج التي توصلا إليها. لكن في سياق المقارنة بين الاثنين، نجد خلافات جوهرية. فالحتمية التي تطبع عمل ابن خلدون تنمي التنبؤ بالمستقبل من جهة، وتحجم عن النصيحة والإصلاح من جهة أخرى. والسياسة عنده، هي الخضوع لقوانين المجتمع لامعارضتها. والعصبية منذ نشوئها وحتى اضمحلالها، بعد تأسيس الدولة وازدهارها، ثم فسادها وانهيارها لاتخضع للإرادة الإنسانية، وإنما تنفذ قانوناً طبيعياً محتوماً، أما عالم ماكيافيللي فهو عالم الحركة والبخت والهمة والشهرة. والأعمال البشرية في نظر ماكيافيللي، لاتتحقق إلا إذا أرادها الإنسان بإرادة قوية ثابتة. والإرادة بوجود همة متجهة

إلى ذيوع الصيت ودوام الشهرة. (وهكذا يركز ماكيافيللي على دور همة الفرد في الأحداث السياسية. بهمة القادة تحافظ الجمهوريات على الحرية، وبجرأة الأمراء وإقدامهم تنشأ الممالك وتتسع. لن تتوحد إيطاليا إلا إذا سخرَّ أمير همته لتحقيق ذلك الهدف، بكل الوسائل، ولن تستعيد فلورنسا استقلالها إلا إذا عزم سكانها على الاستغناء عن المرتزقة وحمل السلاح بأنفسهم.. هذه هي وصية ماكيافيللي السياسية). ورغم أن العروي يعود فيجد تشابهاً في الموقف الفكري بين الرجلين، ولاسيما في مسألة التأثر بأرسطو وعقلنة السياسة، إلا أن بوسعنا من الاستعراض المكثف السابق أن نكتشف مدى التباعد بين الأفقين اللذين تفتحهما المفاهيم الخلدونية (الطبيعة، الاجتماع، العصبية، الملك)، والمفاهيم الماكيافيللية (البخت، السياسة، الهمة، الحرية). ففي حين أن المفاهيم الأولى، لاتساعد إلا على العكوف على حقبة تاريخية من حقب التاريخ الإسلامي، وفحصها بعد أن صارت قطعة هامدة، لم يعد في إمكان أي أحد أن يغير منها شيئاً. فإن المفاهيم الماكيافيللية تمهد وتساعد على ظهور ونمو عصر النهضة، الذي مكن أوروبا الغربية من إحراز تقدمها وتفوقها على سائر الشعوب والأجناس.

نعم... لقد كوّن ابن خلدون عالماً واسع التجربة، نافذ الملاحظة وابتكر لنا علماً جديداً، عظيم الأهمية. ولكن ذلك لايمنع من أن هذا العلم، يحتاج إلى نقد وترميم بما يذوِّب تلك الحتمية من مفهوم الصيرورة التاريخية. وقد أشار محمد عابد الجابري بدوره، إلى أن ما تبقى من الخلدونية اليوم، هو شيئان متناقضان، الأول هو طموحها إلى بناء منهج وتصور جديدين للتاريخ، وثانيهما العوائق الابستمولوجية التي تجعل تحقيق الطموح متعذراً، ولايمكن تحقيقه إلا بعد تحريرها من تلك العوائق. ولهذا فإنه يقترح أن نتعامل مع فكر ابن خلدون، تعاملاً نقدياً، وليس تعاملاً انبهارياً، ثم يحاول ترميم الخلدونية بما يجعلها مشروعاً نظرياً، وواقعاً حضارياً.

أسهبت في الحديث عن فكر ابن خلدون ونواقصه، لأن ماأرادت المسرحية

إثارة علامات استفهام حوله، هو فكر ابن خلدون الذي يلغي الإرادة البشرية، ويحبط كل فعل إنساني حر، لاتجاريه في السياسة، وتقلبات حظه مع الأمراء والسلاطين.

* ولكن، هل كان في إمكان ابن خلدون، الذي أدرك أن الثقافة والعلم لايملكان سلطة فاعلة وقادرة على مواجهة الخطوب، وهو ما عبر عنه بقوله: «حين تلم بنا الخطوب ويهدد الخطر وجود الأمة، من المحزن ألا يكون لدى الأمة من تستنجد به إلا علماء بلا قوة أو شوكة»، والذي أدرك أيضاً أنه يعيش في بلاد «مهترئة ومغزوة بلا غزو». «والكل فيها تتار، على حد قول ريحانه، هل كان في إمكانه أن يفعل شيئاً أفضل من القيام بعرض موضوعي للواقع وكشف قوانين تطوره»؟

** إن القيام بعرض موضوعي للواقع، وكشف قوانينه، ليس بالعمل الهيِّن، ولم يرد في ذهني على الإطلاق أن أستخف بهذه الإمكانية التي يقدمها لنا ابن خلدون، وهو يقدمها كإمكانية وحيدة، لايمكن التفكير بأن هناك إمكانية أخرى سواها. ويمكن أن يكون اهتراء الوضع السياسي، في تلك الحقبة المملوكية، مسوّغاً مفهوماً لليأس من أي مبادرة، والاكتفاء بعرض موضوعي للواقع. ولكن بعيداً عن الوضع المهترئ الذي كانت تعيشه الدولة المملوكية آنذاك، وفي ضوء ماذكرته في الإجابة السابقة عن فكر ابن خلدون، دعنا نتساءل: هل كان يمكن لابن خلدون وهذا فكره، أن نتوقع منه موقفاً آخر. إن عالماً لايسجن التاريخ بالحتمية الطبيعية، ولايحتقر مايمكن ان تنجزه الهمّة والإرادة الإنسانية، لابد أنه كان سيجد إمكانيات وفرصاً اخرى للاختيار والعمل.

* ألا تلاحظ بأن أعداداً متزايدة من المثقفين العرب المعاصرين صاروا يميلون، عبر اندفاعهم إلى هجر السياسة وإقامة سد منيع يفصلها عن الثقافة، إلى تبني هذا الموقف الخلدوني؟

** نعم إن إعداد المثقفين الذين يسجنون أنفسهم في الحيِّز الضيق لاختصاصاتهم الأكاديمية، يزداد سنة بعد أخرى، وإذا كان تردي الواقع

العربي، وانعدام المشروع النهضوي، وسيادة القمع والاستبداد، وإجماع الأنظمة على تهميش الثقافة الجادة، عوامل تفسر جزئياً موقف هؤلاء المثقفين، فإن هناك جزءاً آخر لايفسره إلا التأثر التبعي، بفلسفات ومنظومات معرفية، ازدهرت في فرنسا بخاصة، وفي الغرب الرأسمالي بعامة، خلال عقدي السبعينات والثمانينات. ولعل أهم ما يَسِمُ هذه الفلسفات على غنى أدواتها المعرفية هو لاتاريخيتها، وتأكيدها على استحالة المعرفة. ومع أن هذه الفلسفات، تدَّعي أنها بريئة تماماً من السياسة، أو من أي طموح للفعل في الواقع، فإنه ليس خافياً على أحد أن فوكو ومعه تلامذته، بدأوا يرتبون تأملاتهم، كي يلأموا الجرح العميق الذي سببه لهم فشل ثورة الطلاب عام ١٩٦٨، كما اعتبر سارتر أن احتفاء الأوساط الثقافية اليمينية في فرنسا بمؤلفات فوكو لا يفسره إلا حاجتهم إلى فيلسوف يناهض ماركس، وينجح في تجاوز فلسفته ومنهجه. إن المثقفين العرب الذين تأثروا بهذه الفلسفات، تجاهلوا الواقع السياسي والاجتماعي، الذي انبثقت منه، ونمت في كنفه، ولهذا لم يستطيعوا الحفاظ على مسافة نقدية بينهم وبينها، بل تبنوا هذه الفلسفات، وكأنها حقائق مطلقة، رغم أن أبرز مقولات تلك التيارات هو نقد المطلق والشمولي.

ولقد تعزز تبني هؤلاء المثقفين، لتلك المنظومات الفكرية، من بنيوية، وإبستيمولوجية، وتفكيكية، مع التحولات العاصفة، التي ألمت بالعالم في العقد الأخير، وشيوع مقولة أفول وموت الإيديولوجيات، طبعاً وفي زحام مراسم الدفن، لم ينتبه أحد من هؤلاء المثقفين، إلى أن يصوغ مثل هذه المقولات، ويضخ الأفكار عن موت النظريات والمفاهيم، وصيرورة التاريخ، إنما هو سادن أيديولوجية ما زالت حيّة، وآلياتها تعمل بجد ونشاط على مستوى الكون كلّه، هذه الإيديولوجية التي خرجت مظفَّرة من تحولات العقد الأخير، هي الرأسمالية العالمية، التي تغمر العالم بدفقٍ إعلامي ومعلوماتي، يسوِّغ أشد الجرائم بشاعة، ويخفي النهب والتجويع، وتعميم التفاهة، تحت تزويقات الانفتاح، وفتنة الاستهلاك، وحرية التبادل والأسواق، هذه الإيديولوجية التي فرَّغت أنبل القيم الإنسانية، كالديمقراطية والحرية، وحقوق الإنسان من مغزاها

الحقيقي، وحولتها أدوات إيديولوجية، تبتزّ بها الأنظمة والشعوب، حسب مقتضيات المصالح السياسية والاقتصادية. هذه الإيديولوجية يظل مسكوتاً عنها، في مقولة (أفول وموت الإيديولوجيات) التي عمّمها الإعلام الغربي طوال سنوات، وردَّدها هؤلاء المثقفون دون تمحيص. وفي الواقع لم تأفل إلا إيديولوجية واحدة، هي الإيديولوجية الشيوعية، وأفولها لايعني إلا زيادة وطأة إيديولوجية الأخرى المسكوت عنها، وتفاقم طابعها الشمولي.

ولكن الأخ علي حرب، يقرر في مستهل مقالٍ له، نُشر في جريدة السفير، موت الإيديولوجيات، والنظم الشمولية، متجاهلاً أو مغفلاً الإيديولوجية المنتصرة، التي تسيطر على العالم وتُكَيفه وفق مصالحها. ثم يؤسس على فكرة موت الإيديولوجيات، رأياً يعلن بمزيجٍ من الازدراء والتَّشفي، انتهاء دور المثقف، وانعدام الحاجة إليه. هو لايعتبرُ نفسه مثقفاً، بل مفكراً، مهمته نقد وتفكيك النصوص، في إطار معرفي بحت. أما المثقف في رأيه، فهو هذا الذي يدافع عن الحريات، وينغمس في الشؤون العامة، متوهماً القدرة على التأثير في الواقع أو تغييره. (قد لاتكون العبارات دقيقة، لأني أكتب من الذاكرة، لكني واثق من أن ذلك كان محتواها).

أليس غريباً ومفارقاً هذا الإعلان/ الدعوة! ففي الوقت الذي يتعزز فيه دور الشرطي، والمتطرف الإرهابي، والطاغية، ينتزع الأخ علي من المثقف، وبما يشبه الاستخفاف، دوره وإمكانية أن يكون فعّالاً في تاريخه!.. ولا أجد مايفسر هذا الموقف إلاّ أحد احتمالين، فإما أنه يعتقد أن المثقف الذي ينخرط في الواقع، ويحاول أن يكون له جزء من مسؤولية تغييره، ليس إلاّ داعية أجوف الخطاب، ومدَّعياً يرتق عجزه المعرفي أو الإبداعي، بالاتكاء على الإيديولوجية. إنه البهلوان الذي كان يمكن أن يجد دوراً و جمهوراً، ومكسباً، حين كانت الإيديولوجيات الشمولية مزدهرة، وحين كان الاتكاء عليها يعفي من المعرفة والإبداع. ولا أدري إذا كان الأخ علي حرب قد اطَّلع فعلاً، على الأعمال الفكرية والإبداعية، لأولئك الذين تعلموا من أساتذة موثوقين، كطه حسين،

وجبران والكواكبي والزهراوي، وسلامة موسى، وفرح أنطون، ويمكن أن نضاعف النماذج من ثقافتنا العربية، وأن نعدد أضعاف هذه النماذج من الثقافة العالمية، الذين تعلموا من هؤلاء الأساتذة، أن شرط المثقف الجوهري، هو وعيٌ تاريخه، والعمل على تغيير واقعه. وأن الاضطلاع بهذه المسؤولية، لم يفقر عملاً فكرياً أو إبداعياً، بل على النقيض من ذلك، كان دائماً مصدر ثراء وعمق، لعمل المفكر ولعمل المبدع أيضاً. ولا أعتقد أننا بحاجة إلى تقديم الأمثلة، إذ يكفي أن يلقي المرء نظرة، على سيرة وأعمال كبار كتاب عصرنا، حتى يكتشف صحة ماقلته. ولكن ألسنا في زمن اللامعنى، والنص المفكك، والعقل اللامعقول وموت الإنسان.. بعد موت الله! وإذن... فإن الإبداع الحقيقي، والإنجاز المعرفي المثمر، هو أن ينكفئ المثقف ـ عفواً المفكر ـ عن تاريخه، وعن اليوميات التافهة لمجتمعه، وعن مباذل الواقع وتفاهاته، لينصرف نقي الذهن، إلى اختصاصه والعمل على تفكيك النصوص، ونقدها.

وأما الاحتمال الثاني، فهو أن الأخ علي حرب يائس من عمل المثقفين، ولايرى في مبادراتهم ونشاطهم، أيَّ جد. ومع التهميش، وهزيمة قضايا التقدم والتحرر والتحديث، وموت الإيديولوجيات (!) غدا المثقفون فائضاً هزلياً لايحتاجه أحد، وإنهم ليزدادون هزليةً وعقماً، حين يتوهمون لأنفسهم أدواراً جدية، وفعاليات تغييرية!

لا أحد ينكر أن وضع المثقف، ليس زاهياً في ظلمات هذا الزمن. ولكن إذا كان فعلاً قد غدا بلا دور، ولم تعد لمبادراته أية أهمية، فما الذي يفسر إذن هذه الحرب الضروس الموجهة ضده؟ ما الذي يفسر تلك الملايين التي دفعها النظام السعودي منذ بداية حقبته، في أول السبعينات لشراء المثقفين، أو محاصرتهم، أو إجبارهم على الصمت؟ ما الذي يفسر توافق واتفاق، كل الأنظمة العربية على تدجين المثقفين، أو تهميشهم، وأحياناً بعثرتهم بين السجون والمنافي؟ ثم كيف نفسر أيضاً هذه الشراسة الحاقدة، التي يواجه بها المتأسلمون وحملة الفكر القروسطي، المثقفين ذوي المشاريع التنويرية،

والتقدمية! لو كان المثقف قد فقد دوره بالفعل، لما وجد هؤلاء القتلة، الدافع لذبح العشرات من خيرة مثقفينا في الجزائر، ومصر، ولبنان!.

لا، رغم مايعتقده، ويروج له المفكر التقني، فإن المثقف المنغمس بتاريخه، والملتزم بواقعه، مع حرصه على الثراء المعرفي، والتجديد الإبداعي، هو حاجة ملّحة لبلادنا، وهو صاحب دور جسيم في هذا الزمن المتعثر والكئيب. وفي منتصف السبعينات ألقى عبد الله العروي، في كتابه (العرب والفكر التاريخي) على عاتق المثقفين، مهمة إنجاز ماعجزت بورجوازيتنا المحلية (وهو عجز بنيوي بحكم التكوين والتبعية) عن إنجازه تاريخياً. لقد وضع على عاتق المثقفين، مهمة اكتساب مبادئ وأفكار عصر التنوير الأوروبي، والعمل الدؤوب والمبتكر لنشر هذه المبادئ، والتأسيس لها في الواقع العربي. وللأسف فإن هذه المهمة، مازالت تنتظر من يقوم بها، وهي في ضوء التدهور الذي ألمَّ بنا في العقدين الأخيرين، غدت ملحّة ومصيرية بالنسبة لمستقبلنا، إن كان لايزال لنا مستقبل، ومن المؤكد أن هذه المهمة، لن يقوم بها إلا مثقفون عضويون، تزوَّدوا بالوعي التاريخي، واختاروا أن يتماهى مصيرهم مع مصير هذه الأمة، طبعاً، ليس من اهتمامات المثقف التقني أن يشارك في هذه العملية المصيرية، وهو في أعماقه ربما كان يزدريها. والمثقف التقني ليس هو فقط ذلك الذي يسجن نفسه في زاوية اختصاصية ضيقة، بل ينبغي أن نضيف إليه، مثقفاً من طراز آخر، يقدم نفسه على أنه ذو رسالة، ويؤكد ارتباطه بالواقع، والمشكلات الجذرية التي يعاني منها المجتمع العربي. ولكنه، بدلاً من أن يبدأ عمله الفكري، تأملاته وتحليلاته، من الواقع نفسه، ومن كثافة المشكلات وملموسيتها، فإنه يحول القضايا الملموسة إلى إشكاليات ذهنية، يستهلك ذكاءه ومعارفه في الدوران حولها، وتفتيق إشكاليات جديدة منها، وكلما تقدم في عمله، ازداد بُعداً عن الواقع، وتذّهنت المشكلات الملموسة التي يعاني منها الواقع، وفي النهاية يتكدس لدينا عمل فكري، قليل الجدوى، يعالج مشكلات زائفة، لأنها رغم ادعائها أنها تعالج مشكلات الواقع، فإنها

لاتعالج إلا مسائل وأطروحاتٍ ذهنية، لاتعكس الواقع، ولاتقدم أي حلٍ ملموسٍ لمشكلات هذا الواقع الملموسة.

وأجد من الأمانة، أن أضيف هنا، أن وضع أحزاب وفصائل ماكنا نسمية حركة التحرر العربية، قد غدا شبيهاً بموقف المثقف التقني؛ فهذه الأحزاب، شيوعية كانت أم قومية، انكفأت على اختصاص، حفاظ الحزب على بقائه، وبغض النظر عن نوعية هذا البقاء أو غاياته، ولأن البقاء هو الإنجاز المتوخى، فإن الحزب يلجأ إلى التكرار وتداول الأدبيات الجاهزة، تجنباً للأخطار. إن هذه الأحزاب لم تفقد المبادرة التاريخية فقط، بل إنها وبسببٍ حرصها على البقاء والسلامة، تلجم قواعدها، وتدربها على الامتثال، بدلاً من المبادرة، والواقع يمكن أن نتوسع كثيراً في هذه النقطة، ولكن سأكتفي بالقول: إن الأحزاب حين يتركز همها على البقاء، وحين تلغي من برنامجها ونشاطها مسألة النضال الجذري والحاسم، بكل ما يترتب عليه من عواقب، فإنها تتحول كمثقف التقنية، اختصاصها سياسة حسن التدبير، واشتغال بالمشكلات التافهة والثانوية، والاستغراق بالمشاكل التنظيمية، وترتيب الولاءات. إن التخلي عن النضال الفعلي، يؤدي إلى تسطيح علاقة هذه الأحزاب بمجتمعاتها، ويمنع أن يكون لها جذور فعلية في واقعها، إضافة إلى أنه يجردها من كل فعَّالية تاريخية.

* * *

حقاً إن الزمن مظلم... ولعلنا اليوم معوزين، وأكثر من أي فترة أخرى، إلى مثقفين مستنيرين لايتملصون، من مسؤولياتهم، ويواجهون، متآزرين، هذا الظلام وقواه المتوحشة. ومن المؤسف أن يكون هناك مثقفون وأحزاب، سجنوا أنفسهم في اختصاصاتهم الضيقة، وأداروا ظهورهم لمعركةٍ لن توفرهم، مهما تحوطوا، ونأوا بأنفسهم عنها.

البحث عن الصواب وامتحانه

في عام ١٩٩٤، وبمناسبة إنجازي ثلاث مسرحيات متوالية، أجرت هالا محمد هذا الحوار الذي نُشر في جريدة الحياة، عدد ٢٦ نيسان ١٩٩٤.

لماذا صمت الكاتب المسرحي العربي سعد الله ونوس خمس سنوات؟! هل لانهيار حلم العالم بالفردوس المفقود والفردوس الموجود؟! أم لاعتلال الحنجرة نزيفاً بعد طول صراخ؟! أم حزناً أمام التشنج الذي قابل عمله المسرحي في عام ١٩٨٩؟!

لاندري، لكنه بالتأكيد لم يكن صامتاً في ساحةأخرى، ساحة العقل العربي، منشغلاً بالإسهام في واحد من مشاريع الثقافة العربية خلال تلك الفترة: «قضايا وشهادات».

وكأنه كان ينحت موشوراً دقيقاً من بلور، ليتأمله في الظلام، ويغمض عينيه ليحلم بشعاع النور الذي لابد سيأتي ويتشظى قوس قزح باهراً. وفيما هو ينتظر، مال بموشوره على الورق حالماً، وأبدع مسرحيات ثلاثاً خلال ستة أشهر: «يوم من زماننا» و«منمنمات تاريخية» وثالثة لم تنشر بعد «طقوس الإشارات والتحولات».

المكان: بيت سعد الله ونوس المتواضع، غرفة مكتبه، ينفرد بها مخزون إنساني من المعرفة والحس والفكر.. والجمال.

* سعد الله ونوس كيف يمتحنُ الصواب؟ هو سؤالي الافتتاحي. والسؤال مستعار من مسرحيتك الجديدة «منمنمات تاريخية». معضلة كانت ومازالت قائمة، عدم قدرة المثقف العربي على استشراف الآتي إلا عند رؤيته ذلك

الآتي مجرجراً في ذيول «السياسة». استوقفني السؤال بعد أن «نوّس» الوطن العربي حماسه تجاه قضايا كبيرة واستبدله «بواقعية» التعامل مع الواقع، الذي أصبح مع الزمن واقعاً مفروضاً.

** لايستطيع أحد أن يدّعي، إلا تحت وطأة الحماقة أو الغرور، أن لديه معياراً ثابتاً وواضحاً لامتحان الصواب. وينبغي ألا ننسى أن أهم ثورة فكرية في قرننا المعاصر، هي اكتشاف النسبية وامتداداتها من حقل العلم البحت إلى مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية.

أعتقد أني أكتب لكي أمتحن الصواب، وأفتش عنه. هذا يعني أن الكتابة ليست تلقين صواب جاهز ومعطىً، بل هي محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهيئ الأذهان لاستكشاف الصواب، أو تتأمل الإشكالية التي يطرحها. لا أعني في هذا السياق أن المتغيرات العنيفة التي توالت علينا في العقدين الأخيرين أعمت بصيرتي، وجعلتني، كما فعل بعض الأخوة من المثقفين، أتخلى عن مرتكزاتي العقلية وكأنها عار أو خطيئة. ويحق لي أن أسجل من دون ضوضاء متباهية أن ثورة إيران في وقتها، لم تلهب حماستي، لم تدفعني إلى احتقار عقلانيتي والنكوص إلى ورائي بحثاً عن منفذ أتجاوز به انسداد تاريخي.

وأسجل أيضاً أن بيريسترويكا غورباتشوف لم تقنعني، ولم تبدُ لي في أي لحظة مراجعة نظرية معمقة للماركسية ومأزقها. كما لم يبد لي أن انهيار الاتحاد السوفياتي يعني انهيار القيم الأساسية التي تفتح أفقاً أمام الإنسانية، قيم العقلانية، والحداثة، والنضال ضد الإمبريالية، والتمسك بالاشتراكية، والاعتقاد بأن درس ماركس مازال راهناً، بل ويستحيل أن نفهم انهيار الدولة السوفياتية والقوى المسماة ماركسية من دون ماركس والأدبيات الماركسية. وبعيد عن ذهني أن أضفي أي نوع من القداسة على الفكر الماركسي، ولكن، في فترات الهزيمة، كثيراً مايفقد المرء صوابه، فيلقي الطفل مع الماء الوسخ، ويغرق في عدمية غالباً ما يدفع ثمنها غالياً. لا.. لم أفقد مرتكزاتي، ومازلت

أعتقد أن الإنسانية بعامة وشعوبنا بخاصة إذا أهملت القيم التي اكتسبتها من فترات ازدهار وعصر أنوارها، وخلاصات نضالاتها المجيدة في القرنين الأخيرين فإنها تسد الأفق أمامها، ولن يكون في المستقبل إلا الظلام.

ولاشك أن الوعي التاريخي، بما هو عملية معقدة ومركبة تتضمن معرفة الذات بلا أوهام ومعرفة العام بعمق ونفاذ، يظل واحداً من أهم آليات امتحان الصواب ومعرفته. أما واقعية «الواقعيين» العرب، فليست إلا مظهراً من مظاهر الهزيمة، وتعبيراً من تعابير اليأس والاستسلام.

* في «منمنمات تاريخية» يجري حوار طويل ومؤثر بين «ابن خلدون» وتلميذه «شرف الدين» تتقابل فيه وجهتا نظر.

«ابن خلدون: ما خطبك يا شرف الدين! إن لجاجك بدأ يضايقني فعلاً. أتظن أني أغفل عن هذا النقص. وأنا الذي فنّدت أخطاء المؤرخين وأكاذيبهم. هذه مسودة. وهناك جملة ناقصة. أتريد أن تعرف ما هي هذه الجملة؟

شرف الدين: وما هي هذه الجملة يا سيدي؟

ابن خلدون (بحدة): هذه الجملة.. هي.. وزوّرت في نفسي كلاماً أخاطبه به وأتلطف بتعظيم أحواله وملكه. ولكنني فضلت أن أحذف العبارة لأني لا آمن من أن تقع هذه الأوراق في يد أحد من أمرائه ورجاله..». وهكذا حذفت عبارة «ابن خلدون» من التدوين وتم نقلها شفهياً فقط.

* أنت تدون تعبيراً شفهياً، «لابن خلدون»، وتعبيراتك الشفهية من سيدونها؟

** خلال عملي ككاتب، حاولت وبقدر ما أستطيع ألا أزوّر كلاماً، وألا أقتطع من النص المكتوب أقوالاً لا أظهرها إلا في المشافهة وبوح الأصدقاء. وفي السنتين الأخيرتين لامستُ الموت، ولا أدري إن كان قد ابتعد عني حقاً. وقد وطّدت هذه التجربة عزمي على التحلي بالنزاهة، والبعد عن المساومة.

أنا أعرف أن الكاتب لايستطيع أن يفعل الكثير. وسنة بعد سنة يزداد ما

يفعله هامشية وضآلة، ولكن، مع هذا، يظل الكاتب هو الأقدر على تدوين شهادة عن زمانه. ولن يكون لهذه الشهادة أي مغزى فعلي إن لم تتسم بالجرأة والوعي والعمق.

يمكنني أن أقول الكثير عن فصل ابن خلدون في مسرحيتي الأخيرة «منمنمات تاريخية»، ولكني، لا أعتقد أن هذا اللقاء يتسع لحديث مستفيض كهذا. لكن، ألا يشير العنوان إلى بعض ما أريد قوله؟ والعنوان هو.. «ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون أو محنة العلم».

ومن المفهوم أن المحنة المشار إليها، إذا كانت تتضمن العلم، فهي تتضمن وبصورة أوفى العالم ذاته في تمزقه بين المثقف التقني وبين المثقف المنخرط بعلمه ومعرفته في الفعالية التاريخية لزمنه وشعبه. كان قليلاً ما سكت عنه في أعمالي السابقة، وأنه أقل فأقل في أعمالي الأخيرة.

* «منمنمات تاريخية» اسم مسرحيتك الجديدة. من الشظايا، التفاصيل الدامية، الفتن، الغدر، والمجازر، شكّلت منمنمة. بتتبع مرهف، وبرشاقة عروق الدم في جسد حيّ تغلغل النص في الموضوع، رسم الخلايا والحركة العامة، مستحضراً روح التاريخ، شاهداً على تاريخها. كيف تسمّي عملك مسرحية؟

** لعلي استعرت من فكرة المنمنمات العربية غياب المشهد ـ المساحة ـ المركزي في اللوحة.

كل التفاصيل والتزيينات والأشكال الزخرفية، وفي فترة لاحقة الوجوه والشخصيات، تتمتع بأهمية متساوية، وتقتضي من الرسام جهداً واحداً وانتباهاً واحداً. حاولت في هذه المسرحية ألا تكون هناك أفعال أو شخصيات مركزية، وإنما موج متساوق من التفاصيل والوجوه والخيارات في فترة تاريخية كئيبة ومتداعية.

حاولت أن أرسم جدارية تستوعب هذه المرحلة، وتتأملها بعيداً عن فكرة المنظور الذي اكتشفه الرسم في عصر النهضة. وكما كانت تخلو المنمنمات

من المنظور وحضور المشهد ـ البطل، فقد أردت في المنمنمات ألا يكون هناك منظور فكري مسبق يُقيد استجابة الشخصيات أو يصبّها في قوالب نمطية.

ولايعني غياب المنظور عدم توفر العمق. لا... إن المشاهد بتكراريتها، وتفاصيلها تحتفظ بعمق خفي، وتتيح في الوقت ذاته حرية متكافئة لكل النماذج، ولكل الخيارات، ولكل التجليات الفردية والجماعية. إن المنمنمة لاتعطي نفسها في انطباع حاد أو مقولة ذهنية جاهزة، بل تدعو المشاهد إلى التأمل وإلى خلق تركيب شخصي من مجمل التفاصيل وما بينها من علاقات تشكيلية أو لونية.

أردت أن يكون عملي «منمنمات تاريخية» تأملاً في التاريخ، أرجو أن يحث القارئ والمشاهد إلى مباشرة تأمله الخاص في هذا التاريخ الذي هو تاريخنا جميعاً.

* في مسرحيتك الجديدة «يوم من زماننا» قدمت لنا زماننا بمشهده العام في يوم واحد: يوم شتائي غائم، بارد، أشجاره عارية هزيلة متبعثرة، يزدحم بالسيارات. يوم على الرغم من سكونه الرهيب لم تفتأ الساعات تدور فيه وتدور بالمشاهد.. بالنص.. بالقارئ. يوم ينتهي بموت متألق، موت هو ذروة التعبير عن الفجر، عن التكيف.

كآبة، طريق مسدود، والساعات تدور.. هو الحصار الذي أطبق على «فاروق». ماذا عن «منى زيدان»؟ هل تأمل لها بهامش أرحب أم أنها أضغاث أحلام؟

** في هذا السؤال ينبغي التدقيق في الكلمات. لا أدري إن كان موت فاروق متألقاً أم لا، لكن هذا الموت لايندرج تحت ألفاظ العجز، والتخلي، والاستسلام. نعم، ثمة عجز عن التكيف، ولكن، من جهة أخرى، لماذا لانسمي العجز عن التكيف، رفضاً للتكيف. نعم، ثمة تخل واستسلام، لأن فاروق وزوجه لايجدان ما يفعلانه إلا الموت. ولكن، لماذا لا نسمي هذا الموت

احتجاجاً على الموت كل يوم وكل ساعة! وأعتقد أن الفارق كبير بين الاستسلام وبين الاحتجاج.

أعرف أن هذه المسرحية قاتمة، وتثير لدى القراء ردود فعل تتراوح بين الاستهجان والكآبة. ولكن، سأسأل بصراحة: أين الضوء الذي يشعشع في واقعنا الراهن؟ بل وأكثر من ذلك، أليس الواقع الفعلي أشد قتامة من المسرحية ذاتها؟ إن الأحوال التي وصلت إليها أوطاننا بلغت في الرعب والفظاعة والرثاثة حدوداً تتخطى كل موهبة تخييلية أو إبداعية. إن الخيال، ومهما شطح، يظل أكثر حياء من فحش الواقع وفجوره.

من كان يتخيل أنه سيأتي يوم يفرض فيه كل حاكم على شعبه (تضرعات) مستديمة له و(لصفاته) الحسنى.

من كان يتخيل أنه سيأتي يوم تغدو فيه هذه الشعوب التي كانت تتوقد حيوية وأملاً في خمسينات وستينات هذا القرن مجرد جموع خائرة، مستنفدة، ذليلة، تتمرغ في اليأس وتفاهات التلفزيون الملونة وهي تتدهور من قاع إلى قاع. من استطاع أن يتخيل أنه سيأتي يوم يصبح فيه التقهقر إلى الوراء والنكوص إلى الظلام هو أفضل ما وجدنا من المفاتيح كي نتقدم ونعبر إلى المستقبل.

من استطاع أن يتخيل أنه سيأتي يوم تكون فيه قيم كالنزاهة والغيرة والأمانة والحب والعقل والكفاءة نعوتاً مرذولة، وخصالاً تسم الفاشلين والموتورين واللامتكيفين واللاواقعيين.

إن الواقع أشد قتامة وفحشاً من قدراتنا التخييلية. ولكن هل يعني ذلك أن الأفق مسدود؟ من المؤكد أن الأمل شاحب، وليس في نيتي أن أبيع تفاؤلاً كاذباً. لكني أقول: إن وعي أوضاعنا، والقدرة على الاحتجاج عليها، ولو بالموت، هما في حد ذاتهما مؤشر خفي للأمل. وفي هذا السياق يمكن أن نرى تلك البارقة النحيلة التي تمثلها فتاة تقرأ عبد الرحمن الكواكبي، وتستعيد وعي النهضة العربية في ظل الجلادين ووحشة الاستبداد.

* في حوارك مع الدكتور «أبراهام» في سفر الخاتمة من مسرحية «الاغتصاب» قلت إنك ترددت طويلاً قبل أن تكتب هذا العمل. وإن سبب التردد هو شعورك المر بأن المسرحية قد تبدو ضرباً من المراوغة. وفي آخر جملة من المسرحية تتبادل معه الإشفاق.. وربما الأمل.. إذا أنهيت المسرحية الآن، هل ستنهيها بتبادل الإشفاق والأمل؟ وما هي آخر مجريات الحوار بين (سعد الله ونوس) والطبيب النفسي (أبراهام منوحين)؟

** نعم، مازال القول الممكن الوحيد بيني وبين إسرائيلي يرفض البنية الصهيونية لدولته ويعارض سياسة هذه الدولة وقمعها، هو تبادل الإشفاق والأمل.

وبعيداً عن التحيزات اللاهوتية والعرقية والنفسية فكلانا مقموع، وكلانا يجد نفسه في ورطة زُج إليها، ولم يساهم في صنعها.

ومن المؤسف أن الأصوات الكثيرة التي هاجمت هذا العمل، لم تكشف إلا عن فقر رؤيتها التاريخية وهزال وعيها بالطابع السياسي المعقد للصراع العربي - الإسرائيلي.

لجأنا ومنذ عام ١٩٤٨ إلى آليات لاهوتية وبدائية في مواجهتنا لإسرائيل. ألقينا عليها «الحرم»، ونفيناها إلى درك «الرجس»، ورتّبنا تعاملنا مع هذا العدو الواقعي والملموس على أسس طقوسية وشعائرية. إذ يكفي أن نتجاهلها، وألا نمسها، وألا نعرف عنها شيئاً، وأن نحرص على سجن وجودها في «المحرّم»، حتى نهزمها، ونتخطى هذا الشر العابر الذي ألم بنا. لم نضع الصراع على صعيد تاريخي سياسي ديناميكي، وإنما اكتفينا بالجلوس في ظل عداوتنا الساكنة منتظرين معجزة سحرية يقدمها زعيم أو جيش لايعرف شيئاً عن عدوه.

وفوجئت حين تعالت أصوات الغاضبين بعد نشر مسرحية «الاغتصاب» عام ١٩٨٩، إن هذه الاستجابة الغيبية والسلبية مازالت هي السائدة في

صفوف الكثيرين من المثقفين العرب. ينبغي أن أضيف هنا إلى أن هذه الاستجابة لم تمنعنا فقط من معرفة العدو والتعامل معه من خلال كثافة الوقائع والإمكانيات، وإنما منعتنا أيضاً من رؤية الطابع المركب لهذاالعدو، وامتداداته في عمق البنية العربية.

الصهيونية لاتوجد في إسرائيل فقط، وإنما هناك صهيونية أدهى وأشد إيلاماً في بنية الأنظمة والمجتمعات العربية. ولقد استهول البعض أن أضع هذا العدو الذي يحمل الجنسية العربية، ويفتك بي، ويمتص قواي الحيوية على صعيد واحد مع الصهيوني المعلن الذي يقذفني بقنابله وأطماعه.

ولكن حين نضع هذا الصراع في منظوره التاريخي والمركب، سنجد أن الضحية لن يعزّيها أن الرصاصة التي مزّقتها كانت عربية. أردت أن أقول إن الصراع العربي ـ الإسرائيلي هو صراع تاريخي سياسي ويقتضي وعياً مزدوجاً. وعياً للواقع العربي من جهة، ووعياً تفصيلياً ودقيقاً لإسرائيل ومشروعها. وبمثل هذا الوعي الذي يتجاوز المواقف الشعائرية والطقوسية يمكن أن نبلور نضالاً طويلاً وصعباً، نواجه فيه إسرائيل، ونعيد صياغة تاريخنا في الوقت نفسه. تسرع صائدو الجواسيس واللاهوتيون المطمئنون في رحاب العداوة الساكنة التي لاتقتضي إلا التحريم والتجاهل والإلغاء الإنشائي (الكيان المزعوم)... تسرع هؤلاء، واستنتجوا أن الحوار المحتمل بيني وبين (الدكتور منوحين) هو دعوة إلى المفاوضات.

ومن المؤكد أن السياق لايشي أبداً بهذا المعنى، بل وسيكون مضحكاً أن نتصور المفاوضات بين العرب وإسرائيل يجريها إسرائيلي معارض تحجره السلطة الصهيونية في مصح عقلي ومواطن عربي هامشي ومقموع وليس لديه من السلطة إلا كلمة يقولها، أو يسرّبها. وتوالت الأيام سريعة، وفي جو احتفالي مفعم بالهرج والكذب بدأت المفاوضات العربية ـ الإسرائيلية في مدريد. ولم أكن مع هذه المفاوضات، ولست معها حتى الآن. لأن الإطار الذي تمت فيه،

وانحلال الوضع العربي لايسمحان إلا بحل هو نوع من الاستسلام الملتوي من جانب العرب. وقد يكون مفيداً هنا أن نذكر مفارقة لطيفة مفادها أن الذين استنكروا «الاغتصاب» لم يستنكروا المفاوضات أو استنكروها بأصوات مبحوحة كالمواء.

في اختصار، أعتقد أن إسرائيل مشروع خاسر، وأن صراعنا معها سيتواصل. وأن أول شرط كي نحرز تقدماً في هذا الصراع هو أن نواجهه بوعي تاريخي يستوعب الأنا والآخر معاً. وقد تكون مواجهة الأنا هي المهمة الأكثر إلحاحاً والأكثر جدوى في مدى هذا الصراع الطويل.

* الكتاب الدوري «قضايا وشهادات» «مشروع ثقافي» يتوخى الدفاع عن العقل وحلم المجتمع المدني والفكر التاريخي والاستقلال والتقدم، ويحلم فوق ذلك بإحياء محاولات التنوير العربي، كما عبرت في التقديم لهذا الكتاب.. كيف ترى المشروع الآن؟

** حين كنا نحضّر للكتاب الدوري «قضايا وشهادات» كنا نتوخى، عبد الرحمن منيف وفيصل دراج وأنا، مساجلة الواقع الذي تضمحل فيه يوماً بعد يوم حظوظ العقلانية والديموقراطية والتقدم ومشاريع التحرر الوطني. وكنا نلاحظ بكثير من الخيبة أن محاولات النهضة العربية لم تُراكم سياقاً، ولم تحقق استمراراً يرسخها، ويعزز دورها في التاريخ. كان ثمة انقطاعات كثيرة تجعل من مشروع النهضة هبات دورية لاتلبث أن تغيّبها الانقطاعات. ومن يتابع تاريخنا منذ بداية القرن التاسع عشر حتى الآن، يتولد لديه انطباع قوي بأن الوطن العربي محكوم بوضعية سيزيفية، كلما استجمع قواه، وحمل آماله على كتفيه، وارتقى الجبل، تتهاوى هذه الآمال، وتتدحرج عائدة إلى السفح، فيتبعها، ويحملها ثانية، ويصعد، ويتكرر السقوط. وبدلاً من أن يكون التاريخ تراكماً ونمواً، يغدو عبثاً وتكراراً. كان مشروعنا أن نساجل الواقع، وأن نسترد إنجازات الفكر النهضوي وندرجها في مسار تاريخي، بعد أن قطّعتها الانقلابات والبيانات الرقم (١) وبرامج الأحزاب التي جبّت ما قبلها حتى

تكسب مشروعية البداية والمعجزة. وكنا نظن أن أحوج ما نحتاجه الآن هو العمل الثقافي الهادئ الذي ينطوي على الإحياء والحوار والمراجعة. وأصدرنا ستة مجلدات ربما تتفاوت من حيث المستوى والأهمية، لكنها في مجملها تحمل هذا الهم، وتحاول أن تكون سجالاً وشهادة. للأسف كنا كلما تقدمنا في العمل، يتفاقم شعورنا بالصعوبات التي تحاصر مشروعاً كهذا. ولقد أشرت إلى إحدى هذه الصعوبات في حوار مع المفكر أنطون المقدسي نشر في المجلد الثالث إذ قلت له: «إن السعي إلى مجتمع مدني عبر التفكير والحوار والكتابة يقتضي، وتلك هي المفارقة، هامشاً مدنياً. واستبداد الأنظمة العربية لايفتأ يسد المنافذ، ويلتهم كل هوامش المجتمع وحياته المدنية. ثم إن تغلغل الاستبداد إلى أعماق الفرد وحضوره كرقيب خفي جعل الحوار متعذراً، وليس من قبيل الصدفة أن الحياة الثقافية العربية تكاد تخلو من الحوار والتفاعل في حين يزدهر فيها المونولوج والتأمل الفردي».

كان طموحنا أكبر مما تحقق، ولكن، أعتقد أن المجلدات التي أصدرناها يمكن أن تكون مراجع في موضوعاتها. وهي تفسح سجالاً غنياً مازال ينتظرنا جميعاً كي نباشره وننميه.

* طمأنينة الطهطاوي التي أضفت على عمله وذهنه «الانسجام والوضوح والثقة» كما كتبت ذات مرة، هل يمكن لها أن توجد لدى مثقف عربي معاصر، في ظروف مغايرة لتلك الظروف التي أتاحت للطهطاوي تلك الطمأنينة؟

** كانت طمأنينة الطهطاوي نابعة من مصادفة تاريخية، إذ تلقى صدمة الغرب وأنواره في الزمن السعيد على حد تعبير ألبرت حوراني حين لم يكن الغرب أسفر عن وجهه العدواني.

استطاع الطهطاوي أن ينجو بعمله التنويري من المأزق الذي وجد أخلافه من النهضويين العرب أنفسهم فيه، إذ كان عليهم أن ينهلوا من ثقافة الغرب، وأن يقاوموا عدوانه الاستعماري في الوقت نفسه. وأن هذا المأزق يكاد يكون

الطابع المميز لوضع الثقافة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا. فقد المثقف طمأنينته، وشَحنه وضعه المفارق (أن يتمثل الفكر الغربي وأن يقاومه معاً) بالقلق والوساوس.

وفي رأيي، ينبغي أن لانتأسى على وضعنا ونحن نتذكر طمأنينة الطهطاوي، لأن القلق الذي يطبع شرطنا الثقافي يمكن أن يكون غنياً، ويمكن أن يشحذ فينا قوة إبداعية تتجاوز التمزق إلى تركيب مبتكر وجديد يتوقف عليه الوصول إلى ثقافة فعالة وقادرة على تقديم رؤىً وتصورات للمستقبل.

ووسط القلق يجب ألاّ نمل من التأكيد على نقطتين، الأولى هي أن الثقافة الإنسانية، ومن ضمنها الثقافة الغربية، هي تراث يخصنا ويعنينا كثيراً أن نستوعبه ونؤسس عليه. وأني أضمّن الاستيعاب، إضافة إلى الفهم العميق، الموقف النقدي من تيارات الثقافة الإنسانية التي ينبغي أن لاينظر إليها كثقافة واحدة متجانسة بل كثقافات متعددة ومتباينة الاتجاه أحياناً.

والنقطة الثانية هي أن محاولة بعض المثقفين العرب الفرار من وضعهم القلق إلى نوع من المواقف العصابية (كرفض ثقافة الآخر جملة وتفصيلاً والغرق في التفتيش عن أصالة جاهزة وكاملة، أو النوسان بين عظمة فارغة ودونية سلبية) لاينفعنا في شيء، ولايؤدي في المحصلة إلا إلى فقر ثقافي وإلى حال من الاستيهام وتبذير الوقت والطاقة.

* السلطة تقمع المعارضة، كلاهما يقمع المثقف، والمثقف بدوره من يقمع؟

** هذا سؤال لايُستخفّ به. فالمثقف إن لم يكن شديد الصفاء، وصارماً مع نفسه لايغفل عن مراجعة مواقفه وأفكاره، يمكن أن يتحوّل ببساطة إلى كاتب تلقيني يقمع القارئ، ويسد نوافذ الحوار، ويسلك مسلكاً بحيث أن مايقوله أو يكتبه هو الحق المطلق، ولاتنبغي مناقشته أو مقاربته بالحوار والنقد.

وأعتقد أن أياً منا لايخلو ولو بدرجات متفاوتة من هذا المثقف المتسلط الذي يملك الحقيقة، كل الحقيقة، والذي يستشيط غضباً إذا ما تناوله مخالف

أو ناقد. وليس في الأمر ما هو غريب. فإذا كان الإنسان في بلادنا يرضع القمع مع حليب أمه، ويتغذى به، ويعيش تحت سطوته طفلاً ويافعاً وشاباً حتى النضج والكهولة والشيخوخة، فمن الطبيعي أن يتحوّل هذا المقموع إلى قامع مستتر.

إن الديموقراطية والحرية والتعددية تحتاج إلى مران تاريخي طويل، وإلى ممارسة يومية حتى تتحول جزءاً عضوياً من تكويننا النفسي والفكري. وهذا موضوع شائك لم نواجهه بعد بما يستحق من الجدية والعمق. وعلى كثرة ما تحفل كتاباتنا بهواجس الديموقراطية والتعددية والحرية، فإننا لم نقارب هذه المفاهيم إلا بصورة شعاراتية، ولم نتوفر إلا نادراً على بحثها كإشكاليات معقدة لها شروطها ومناخاتها التاريخية الملائمة.

وفي مجتمعات عاشت الردح الأطول من تاريخها في ظل الاستبداد والقمع، تزداد الطابع الإشكالي لهذه المفاهيم، وتزداد الحاجة إلى دراستها، وفهم الكيفيات الآمنة التي يمكن أن تحققها مع ازدياد حاجتنا إلى توفرها في حياتنا. ولاشك في أن على المثقف أن يلعب دوراً طليعياً في هذا المضمار، وأن يحاول تخطّي شرط القمع الذي يسجنه، ويملي عليه استجاباته، لكي يتدرب على الحوار والتعدد والسلوك الديموقراطي الحقيقي.

* بماذا يحلم سعد الله ونوس؟

** ماعدت أستطيع أن أحلم بمشروع كبير سواء على الصعيد القومي، أم على الصعيد الإنساني. إن النظام العالمي الجديد. وهو ليس جديداً إلا بتكشف فظاظته وقسوته، صادَرَ من الإنسان الحلم، وأدرجه في مطحنة سوق رثّة وخالية من القيم تسحقه وتستهلكه، فيما هو يدوخ في دوامة الاستهلاك والضوضاء والإثارة السطحية.

إن العالم الذي يصوغ هذا النظام الجديد هو عالم كئيب لامكان فيه للحلم أو للأشواق الإنسانية العظيمة. وفي ظل هذا النظام العالمي وتجلّياته

المحلية ضاق حلمي الشخصي، ولم يعد يتعدى القدرة على الأمل والحياة.

وخاتماً للأسئلة، مالت الإضاءة نحو الغروب:

دخان السجائر.. رائحة القهوة. ومع انتهاء الحوار، يفتح سعد الله ونوس ستارة يوميات حياته، باب بيته. الأشخاص على منصة عتبة الباب، يلقون التحية، تغادر الصحافية، وتنغلق الستارة.

جريدة الحياة ـ ١٩٩٤/٤/٢٦.

الفصل الثالث

انطباعات تشكيلية

فاتح المدرس في باريس

نحت الخواء

رؤى جبر علوان

فاتح المدرس في باريس

في دهشة وحمى عام ١٩٦٨ في باريس، كان فاتح المدرس قد انضم إلينا ليحوز شهادة تتيح له وفق مقتضيات الروتين، أن يغدو مدرساً في كلية الفنون الجميلة. في تلك السنة المزدحمة بالأسئلة والتوقعات، بالفضول واهتزاز القناعات، كان كل منا، وقبل أن تتفجر أحداث أيار، يرتب ويحضر في وعيه وحقله ثورته الخاصة التي تتجاوز كل ما هو تقليد وكل ما هو مستهلك ومألوف بحثاً عن إبداع خاص وفعال. وفي هذا الإطار فاجأنا فاتح بمعرض جديد أقامه في مركز غير معروف، ويصعب على مرتادي الغاليرهات أن يجدوه أو أن يهتموا به. ولكن من غامر واستطاع أن يصل إلى ذلك المركز فإنه كان يجني مفاجأة ودهشة لاتفارقانه لوقت طويل. وقد حرضتني دهشتي الشخصية على أن أكتب عن المعرض بما أحسسته وبما ترك في ذهني من انطباعات حارة وحية.

* * *

لاشك أن فاتح المدرس من أكثر رسامينا أصالة. هناك هذه الجرأة اللونية التي تميزه، هناك «شخصيته» التي يمكن التعرف عليها في أي توزيع للمساحات، وهناك أهم من ذلك ارتباطه الجاد بالبيئة. ارتباط لايحجبه غموض الأشكال، ولاذاتية الألوان، ولا الابتعاد عن تأكيد الموضوع بالوسائل التقليدية. أفكر هنا رغم أن المقارنة صعبة بزكريا تامر في القصة. فزكريا كاتب منسوجة كلماته، وكذلك صوره من تراب بيئتنا ووجود البشر فيها، من أحلامهم وتمزقات حاضرهم. إلا أن علاقته بهذه البيئة ليست مسطحة ذات

شكل مباشر، وإنما هي تفاعل صعب وبعيد الأغوار. هي اكتشاف مزدوج ومركب لنفسه ولما حوله. ولذا فإن الصور التقليدية في التعبير عن هذه العلاقة لاتفيده في شيء، إن لم تربك فعلاً جدة رؤياه. إنه مضطر لاختراع صورته، ومضطر لأن يتجاوز التقليدي إلى آفاق جديدة. من هنا ينبع سوء تفاهم حتمي. فجديده لابد أن يصطدم مع ـ عادات وأنماط ـ قرائه الفكرية، وسيبدو غريباً وغامضاً، وعند بعضهم مستورداً وهجيناً.

هذا ينطبق إلى حد ما على فاتح المدرس. فرؤيته للواقع جديدة تتظاهر فيها الحاجة الملحة لتجاوز الأشكال كما تبدو لنا من خلال علاقاتها المنطقية أو المألوفة لأن هذه العلاقات لم تعد كافية لاستيعاب رؤيته الخاصة. هنالك قطيعة بين منظوره الشخصي، وبين منظور الآخرين كما نسقته وراثة طويلة من العادات في النظر وفي الفهم وفي ربط الأشياء بعضها ببعض. وهذه القطيعة ليست وسواساً تعبيرياً، بمعنى أننا رواد أشكال جديدة فحسب، بل هي كما عند زكريا، تحليل جديد للبيئة ذاتها. أكثر من ذلك أنها وضع البيئة بين قوسين. وأمام علاقة استفهام لإجبارها على أن تكشف قواها الباطنية، وتياراتها العميقة التي لاتبين غالباً خلال تظاهراتها الخارجية كما تتبدى لأعيننا.

وفي لوحاته التي أعرفها تقرير متكرر لهذه الملاحظة. فهناك غالباً بعد أن غير متوازنين، أحدهما ـ أعمق من الآخر بكثير. في البعد الأول نجد رتابة في الشكل! توزيع واحد للمساحات.. كتل في معظم الحالات ثلاثية ومتوازية عمودياً، لايغير ذلك أن تكون هذه الكتل وجوهاً أو أشياء. في الشكل سكون عميق راسخ. فيه رسوخ الجوامع، فيه رتابة الأيام، فيه أيضاً ثبات العادات وأبديتها. هنا نحن في الصورة الخارجية ـ للحقيقة اليومية ـ كما تبدو في الواقع الخارجي. تربيع وتراكم وجمود. حتى فراغ العيون أو عذابها فيه سأمة العادة أو الاستمرار. لكن للوحة فاتح دائماً بعداً آخر أعمق بكثير من هذا البعد الضيق الشبيه بالهامش. إنه اللون، فوراء جمود المساحات يتوهج عالم آخر يتعرى فيه الواقع من استاره ومساحيق نفاقه، ليكشف دوافعه الباطنية وتفاعلاته العميقة..

إن الحركة إذن هي فيما وراء السطوح الخارجية. تبدأ حين نخلع ثيابنا وأكاذيبنا عنيفة، تدوم فيما يشبه رقصات بدائية مليئة بالعنف والنار والألوان التي لم يتناولها غش. فالألوان الأساسية ـ أزرق ـ أحمر، أسود، أخضر ـ تتفاعل بحدة مكونة ما يشبه الطقوس التي ينفض فيها البشر بواطنهم دون خوف، ودون تظليل. هنا يتذكر المرء أيضاً قصص زكريا تامر. وعلى الأخص واحدة من مجموعته الأولى «صهيل الجواد الأبيض».. قصة «قرنفلة للاسفلت المتعب» إذ يظهر واقعنا وكأنه ـ أجبر ـ على أن يخلع كل أستاره تحت شمس بيضاء قائظة. ما من أحداث تقريباً. فتاة تتقلب بشبق على سريرها. جنازة تمر. شابان يتبعانها. ثم مشادة في الطريق لأن رجلاً قد تحرش بامرأة مسنة. وتنتهي كل هذه اللوحات بحديث تافه في مقهى عادي. الخريطة التقليدية والمبتذلة لساعات نهار شرقي. إلا أن هناك مايتقد في مربعات هذه الخريطة. هناك حقائقنا التي نناضل بعنف كي تظل في العتمة يغلفها تهذيبنا ورياؤنا، تنفجر شرسة ذات أنياب، الجنس يفور في كأس الموت.. والشهوة تمتد موجة عارمة ملونة فوق أنقاض من الأخلاق المضعضعة. الدين عنيف، والجسد عنيف. لونان أساسيان يندمجان بكراهية تكاد أن تصبح لشدة عنفها اتفاقاً. كل ذلك تحت شمس الظهر القائظة البيضاء.

هذا ما توحيه لي دائماً لوحات فاتح المدرس. وإني لأعرف جيداً كم هو أدبي هذا الإيحاء، وكم هو بعيد عن أن يكون، أساساً لنقد تشكيلي دقيق.

لكن فاتحاً في معرضه الحالي، الذي أقيم في ـ مركز الترحيب بطلاب الشرق الأوسط ـ والذي ضم ٢٨ لوحة و ٧ رسوم بالفواش يضع علامات لتغير واضح، فها هو يتحسس طريقاً جديدة محاولاً أن يوسع أفق لوحته، وإمكانيات ريشته. إنه يعمل بسرعة مدهشة. أكد لي أنه أنجز كل رسوم معرضه خلال شهرين من إقامته في باريس. عمل كأنه الكابوس. ولايصعب أن يلاحظ المشاهد لمحات من هذا الكابوس تظهر هنا وهناك على شكل رغبة في ـ التغير ـ يبلورها عمل سريع، ونقلات مفاجئة تمضي بنا من لوحة إلى

أخرى. التكوينات القديمة وكذلك الألوان لاتزال تسيطر على بعض أعماله. لكن في أعمال أخرى لاتلبث هذه الخصائص التي كانت تبدو وكأنها مستقرة أن تختفي. خطوات قلقة تتردد بين حدود متناقضة ظاهرياً على الأقل. فهو أحياناً ينفي ماضيه، وأحياناً يعود فيتصالح معه. تارة يرتاد بعصبية لوناً جديداً، وتارة يعود إلى ألفة ألوانه القديمة. رغبة في التغير لم تجد طريقها الأكيدة بيد أنها تبحث عنها.

والتغير بالنسبة للفنان درب تحفه المخاطر. يقول برشت: إني أمدح هذا الذي يتغير باقياً هو نفسه. ولكن أهو أمر سهل أن نتغير وأن نظل أنفسنا. إن المنعطفات التي تنتظرنا كثيرة، وكذلك واسعة، احتمالات أن نفقد ركائزنا ووحدة شخصيتنا! إلا أن تكون يقظتنا مستمرة وأن نعطى من الأصالة، وخاصة من الأصالة، ماينقذنا من الشرك والمنعطفات.

ولأول وهلة، حين ينقل المرء بصره من لوحات مثل (ليلة الأعياد الكبيرة، وأطفال مع مماطرهم صبيحة العيد، وصلاة منتصف الليل، أو القدر) إلى لوحات ثلاث بالذات هي (قصيدة بالأبيض، وموسيقا الدراويش السرية، والنمر أو إله الخصب) يشعر بأن هناك تمزقاً في سلسلة. وإن هذا الانتقال يتجاوز التطور الطبيعي إلى ما يشبه الانقطاع بين مرحلتين فاللوحات الأولى تحتفظ بملامح «اللوحة» كما حللتها في بداية هذه المقدمة. أما اللوحات الثلاث الأخرى فإنها غريبة تشبه قفزات غاضبة للخروج من دوائر مغلقة. قصيدة بالأبيض ـ كما يوحي عنوانها ـ عبارة عن حركات متناغمة للون ناصع لا تشوبه إلا ظلال خفيفة من رمادي فاتح يخطط حدود حركة اللون. وموسيقا الدراويش تأليف من درجات الأزرق يعوم بالسحر وضباب الحشيش واتساع السماوات الزرقاء. ثلاثة دراويش من الأزرق يتأودون في حركة زرقاء ويسبحون في فضاء أزرق. أما «النمر» فهي كهف أسود ـ بقعة في مركز اللوحة تقريباً ـ تنبجس منه البداية والخصوبة في أفق شاسع من التراب والضوء البرتقالي. اختفت الخطوط التربيعية الجامدة، وغابت أيضاً الألوان العنيفة التي كانت تتصادم في بعد اللوحة الآخر. في عمقها.

ماذا حدث؟ ونعود نتأمل سلسلة اللوحات مرة أخرى، فنلاحظ أن وسواس الخروج إلى تآليف لونية جديدة يلح على جزء كبير من أعمال معرضه. وهذا البحث في «قيم اللون» لاتفسرها مجرد هواجس جمالية. لأن مع هذا البحث يظهر تخلخل في العلاقة التقليدية بين بعدي اللوحة، وتبدأ الخطوط في الاهتزاز. إنها تريد المشاركة في حركة اللون بعد أن كانت في العادة تمثل وجه علاقات جامدة ورتيبة.

وعي جديد يتلامح. فالسطح الساكن لايمكن بعدأن يظل ساكناً ما دامت الأعماق تضطرم على هذا النحو الحاد. ولابد أن تستوعب الحركة إذن كامل اللوحة، بعد أن كانت تتم في الوراء.. في بعدها الخلفي فقط. وفي اللوحات الثلاث الآنفة الذكر، لايمكن أبداً الحديث عن بعدين متميزين أو عن مساحات، أو عن خط ولون. اللوحة كلهاحركة واحدة متناغمة ومنسجمة لوناً وخطاً وتكويناً. بمعنى آخر، إن السكون والحركة في لوحة فاتح يتصالحان، ويندمجان في تركيب وتفاعل واحد، بعد أن كانا - تجاورين - يفصلهما حجاب من الكذبة. ولاشك أن ذلك يجعل مما يظنه المرء قفزات غاضبة، تطوراً مدهشاً، وتوضيحاً لرؤية كانت في البداية على حدتها وتفردها تمتاز ببعض السذاجة. إن سطوحنا لاتبدو جامدة وساكنة إلا من خلال التبسيط. وكشف التيارات العميقة التي تعج في دخائلنا ينبغي أن يستتبع كشفاً للحركة المركبة التي تجمع السطح والأعماق في سلوك أو في موقف أو في عمل فني. وإن ثلاث لوحات في معرض فاتح الأخير ترسم علامة واضحة لهذا الكشف الهام مبشرة بمرحلة جديدة من نمو صحي(١).

---

(١) أيضاً لو نتابع المقارنة بين زكريا تامر في القصة وفاتح المدرس في الرسم نجد تطوراً شبيهاً، كان عند زكريا أقدم. فالمسافة التي تفصل قصص «صهيل الجواد الأبيض» عن قصصه الأخيرة «الأطفال» أو عن بعض قصص مجموعة «موت الياسمين» التي لم تظهر بعد، هي مسافة واسعة تثير العديد من الأسئلة، وتزيد الحاجة إلى دراسات نقدية جادة توضح تطور هذه الأعمال من خلال علاقة الكاتب بالتطور التاريخي لمجتمعه.

وأظن الآن أن هذه الملاحظات الشخصية جداً، يمكن أن تستقيم إذ نضيف إليها حديثاً قصيراً مع فاتح عن معرضه بشكل خاص، وفنه بشكل عام.

كانت الأسئلة تتوزعها ثلاثة موضوعات تجربته في باريس. السياسة والرسم؟ تطوره الفني الجديد.. ففي الموضوع الأول سألته عما تركته باريس من آثار على رسمه.. وهل يمكن الحديث كما تعودنا عن الصدام بين عالمين. ثم كيف وجد الحركة الفنية في باريس.

أجاب [٢]:

(ـ فكرتك، أو عبارتك «الصدام بين عالمين» أمر حقيقي، ولكن بالنسبة إلي سبق وإن صدمت وصدمت في روما وغيرها من البلاد الأوروبية: فأنا مخضرم كما ترى. إلا أن باريس كما يرسمها الغرباء هي الوجه السائد، ولذا فتأثري كان حذراً جداً، لأن الوجه الحقيقي لباريس لا تراه في الشوارع ولا في معارض الغرباء. إلا أنك تلمس ـ ولابد ذلك ـ الطيف الذي يسمونه بالحضارة والزخم الفني. وإن كان هذا الصراع الحضاري لأجل حضارة قيمة، يبدو لي صراعاً غير جدي الآن. غير جدي لأن الدعاية تغطي بغبارها الكثير من الحقائق والتوافه. أنت تعرف باريس الآن وتعلم أن الإنسان ريثما يتخلص من عامل الشعور بالغربة والغرابة، سيتم له فيما بعد تلمس الوجوه المصقولة للمعدن الحضاري من أدب ومسرح وموسيقا ورسم ونحت وقبسات اجتماعية مهمة. كل هذا وذاك يشكل جانباً من الصدام بين شرق عربي الحضارة والنضال والتاريخ وبين عالم لامرئي هو باريس التي تزعم أنها وجه حي للحضارة المعاصرة. إني أشك بهذا الوجه الآن. لعلي مخطئ وأني راض بهذا الشعور بالخطأ.

أما من الناحية الفنية التي تشكل اختصاصي وهو الرسم، باريس لم تعد

(٢) الأجوبة مكتوبة وأنشرها بالنص.

منطلقاً خلاقاً. لقد توزع ذلك الآن من حسن الحظ على عواصم أخرى. فلندن مثلاً ترى فيها الهم الإبداعي أشد حرارة.).

* وفي الموضوع الثاني سألته عن العلاقة بين الرسم والسياسة كيف يفترض هذه العلاقة؟

ثم انتقلت إلى تجربة ٥ حزيران. قلت له: إلى أي حد كانت أصداء هذا الحديث الصعب جذرية في تجربتك الفنية؟ وأجاب:

(ـ لايستطيع الإنسان الحي أن ينفصل عن أحداث محيطه مهما حاول أن يكون في نقطة الصفر بين الزائد والناقص. إنك إذ تتحرك فإنك تعبر عن خوالج ذاتك التي هي من إشارات جسم المجتمع ككل ولذا فأعمال وأعمال غيري الآن وقبل وبعد لابدّ أن تكون لصيقة بالمجتمع، والمجتمع هو مجتمع سياسي شاء، أو أبى. فأنا ابن سورية العربية ولوحاتي يجب أن تحمل روح العصر في بلادي. نعم لوحاتي سياسية.

وأحداث حزيران خلقتني من جديد فأنا فاتح «جديد الآلة»، همي هو الإبداع لأجل العرب والعروبة ولأجل سورية العربية بصورة خاصة.. فأنا وإن تمثلت حضارة عصري إلا أنني سكران بحضارة قومي دوماً. التاريخ ذلك الشعر الحي الدائم. إننا نعيش التاريخ أسوده وأبيضه وأحمره وإنني أحب لون الدم والكفاح كما أحب لون الإيمان. إنني أستطيع أن أحقق من الخطأ نجاحاً وحضارة. إنني على أبواب انتصارات رائعة وإن إقامتي في باريس أكدت فيّ هذا الإيمان بالعمل لأجل الوجه العربي الرائع).

* ثم انتقلت إلى تجربته الفنية الخاصة سألته عن التطورات الجديدة في اللون والمساحة، وعن علاقته بالبيئة من خلال رسومه وأجاب:

(ـ التحرر من التوزيع في اللوحة واكتشاف عوالم جديدة في اللون.

كل هذا يعود إلى شعوري بأنني أعمل لأجل شمس في الدنيا. شمس سورية العربية. شمس العروبة كلها. اللون هو الجانب السري الخفي من ألوان

التراب في بلادي، من عيون مواطني، من أصواتهم، أصواتهم لها قمم الجبال البعيدة والزرقاء، إنني لا أراها هنا في باريس. من البساطة والقوة والإنسانية الزاخرة بكل أبعاد الوجود الإنساني. كل هذا في بلادي حملته معي، وتحررت.. تحررت بعد أن شعرت أن علي أن أبدأ بالبناء من جديد وبكل قواي. إنه نوع رائع من العبادة. إني أجد نفسي في كل ثانية جديدة.

أما عن البيئة. فهي الطابع الروحي العميق المصور بريشة حديثة. في الحقيقة ليس هنالك إلا الحقيقة بكل ساحاتها السرية الغامضة. نحن بلد الغموض والدين والحرب والحرية والشموس. نحن بلاد الدراويش والسيوف والكلمات السماوية. نحن بلاد الألف لون ولون في كل لحظة من لحظات الليل والنهار.

نحن الشرق الذي هو روح الدم والصلاة.

إنني أتجه الآن كما قلت لك نحو التحرر من كل شيء لكي أتمكن من عطاء حقيقي هو أنا. هو بلادي كلها! إن الخوف قد انمحى من ذاتي أمام اللوحة، فأنا سيد نفسي تجاه العمل الفني الذي أقوم ببنائه.

نحت الخواء

الصديق العزيز عاصم الباشا،

تحية لك، صديقاً ومبدعاً.

هزتني المشاهدة الأولى لشريط الفيديو الذي أرسلته، والذي يصور منحوتاتك الأخيرة، وكانت الانطباعات التي تشكلت لي ذاهلة ومشتتة. احتاج الأمر أن أشاهد الشريط مرة ومرة، كي ألمَّ شتات انطباعاتي، وأنظمها في رِؤية يتوفر فيها الحد الأدنى من التناسق.

والواقع أني لا أستطيع الحديث إلا عن انطباعات، ورؤىً شخصية. إذ أنني لا أملك أي زاد أكاديمي أو نقدي، يؤهلني للكتابة عن النحت بمصطلحات النحت. وماتحمله هذه الرسالة لا يعدو نوعاً من البوح، الذي يتلعثم به تيار من الانفعالات والتخاطرات وشطحات الذاكرة.

تسمرت عيناي على المنحوتة الأولى. هذا الوجه الذي اعوجَّ أنفه، واختلَّت ملامحه، غابت إحدى عينيه في انطفاء معدني بارد. هذا الوجه أكاد أتعرَّفه، ثم ينأى بعيداً رافضاً التصنيف أو التشابه. بعد هذا الوجه، ستتوالى رؤوس، وستكون جميعها مفككة الملامح، مزمومة على تعابير يكاد المرء أن يقرأها، لكنها سرعان ما تنحل في الفراغ، قبل أن يجد المرء الكلمة المناسبة. هذه الرؤوس، التي يمكن أن تكون قد استوحيتها من الندوات الثقافية المحشوة بالادعاء واللغو والصخب. ويمكن أيضاً أن يكون ماحفزك على نحتها، هو

ميل ماكر إلى «الغروتسك» والسخرية الماجنة. ولكن ما تنضح به هذه الوجوه هو أعمق من السخرية، وأشد مأساوية.

في المشاهدة الأولى، تركت نفسي أنساق مع الانطباع الذي أردت أن تُوحيه لنا. ولكن في المشاهدات اللاحقة، وجدت أن مثل هذا الانطباع ليس إلا مستوىً أول، يكمن خلفه وعلى مسافة منه، مستوىً أكثر عمقاً، وأغنى دلالة. وسأكتشف في مشاهدة لاحقة، أن هذا المستوى بالذات هو خيط أريان، الذي يضيء هذه المرحلة الإبداعية الجديدة.

سأعود إلى هذه الوجوه. لم تثر فيَّ أي ضحكة أو ابتسامة. ولم تحرض في داخلي أي مزاج تهكمي لاذع. بل وعلى النقيض من ذلك، انتباتني وأنا أتأملها كآبة غامضة، كتلك التي تصيبني حين أتمشى في مقبرة، أو حين أزور بيتاً كنت آلفه، فلا أجد إلا خلاءً موحشاً وأنقاضاً مبعثرة. إن هذه الكتل الثقيلة التي تتشكل رؤوساً، لاتنتهك الفراغ، بل تُجسّمه. وبالنسبة لفنان قدير، ليس مدهشاً، أن يبتكر المفارقات، وأن يجعل الكتل الكثيفة والصماء، امتداداً للفراغ، وتعبيراً خشناً عن الخواء. الخواء الذي أعنيه هنا، هو مادي ومعنوي على حدٍ سواء.

* * *

بعد أن كتبت الأسطر السابقة، عدت وشاهدت الشريط مرة أخرى. كدت أشعر بإشفاق، وكدت أتخلى عن هذا الانطباع. هناك تنوع مدهش، وسأكون مشاهداً فقير الحساسية، لو حاولت أن أغلّب هذا التنوع في فكرة واحدة، أو انطباع رئيسي. ولكن رغم إدراكي العميق لهذه الحقيقة، فإني لم أستطع أن أتخلص، وخلال كل المشاهدات المتكررة، من وقر إحساس مزدوج بالكآبة. كآبة الكتل على تنوع تمثيلاتها، وجمال تكويناتها، وكآبتي الذاتية وأنا أتأمل هذه المنحوتات. وهذا يعني أن هناك ما هو موجع قد مسّني، ونفذ إلى أعماقي. وأستطيع هنا أن أذكر خواتم أعمال أدبية هامة، قد تركت في

نفسي مشاعر مشابهة، يتمازج فيها الأسى والدهشة. ويخطر لي الآن بصفة خاصة خاتمة قصة لتشيخوف عنوانها «اللعوب». وأذكر أن الحزن الذي تكوَّم في داخلي غيماً ورماداً، لم يكن سببه موت الزوج «الدكتور أوسيب ضيموف»، بعد أن أصيب بعدوى الدفتيريا، وهو يحاول إنقاذ طفلٍ مصاب بهذا المرض، بل كان السبب الأعمق هو الفقر الروحي والعقم، اللذان تتصف بهما زوجته «أولغا». إن مهارة «تشيخوف»، الخالية من أية عاطفية فجة، في تصوير الخواء الذي يمتص حياة أولغا، هو الذي هزّني في المقام الأول. وعلى كلٍ فقد كان تشيخوف، وقبل دوستويفسكي، هو الذي علمني كيف يكون الألم والبشاعة والابتذال والعقم موضوعات لجمالية تمسُّ الروح، وتقلق الوعي.

كان هذا الاستطراد ضرورياً، كي أنتقل إلى خصوباتك. ولكن أهي حقاً خصوبات!

يبدو أن أحداً لم ينجُ من العاصفة. والانهيارات التي وشمت نهايات قرننا المجيد والرث في الوقت نفسه، تداعت أنقاضها فوقنا وحولنا. لقد غدونا جميعاً وكأننا في تيه. الأرض تحت أقدامنا رخوة، ورؤانا ممزقة وشقية.

لقد تأملت خصوباتك جيداً، وهالني الجهد الإبداعي الذي بذلته كي تستنبت من الأنقاض، وبعيداً عن تيار السوق بطابعه السلعي الرخيص والمبتذل، خصوبة سخية تفعمنا بالرغبة والأمل. ولكن ما انكسر في داخلك أشمل وأعمق، من أن يلأمه مجرد قرار متبصر. إن لاوعي الفنان أنقذك من الافتعال، والتفاؤل السطحي. ولهذا جاءت تكوينات الخصوبة لديك موسومة بما يقترحه هذا الزمان ويتلاءم معه. خصوبة شقية ومغصوبة، وفق هذا غير مؤكدة. لم أشعر أمام كتل الأثداء والبطون والأفخاذ أنّ هناك مايتأهب للتفجر والفيض. لم أرَ أراضي محروثة تنتظر فرح البذار، ولم أسمع نغنغات أطفالٍ يشقون أجساد الأمهات، ويخرجون كانبلاجة الفجر. لم أحس على لساني طعم حليب يتدفق، ولم أشعر في أوصالي شهوة تتفتح كأزهار الكرز

والمشمش. إن ما أبصره هو خصوبة أزمنة حبلها كاذب، وبطنها يكوره الهواء والخواء. لقد أعطيتنا، وربما دون وعي، الخصوبة المعوقة التي هي علامة زماننا. وفي المنحوتة التي يتكور فيها ثديان هائلان أيقنت، وأنا ألمح الحلمتين مفتوحتين، أنه لايوجد في هذين الضرعين الهائلين إلا خواء محزن وأغبر، وغمتني وحشة وكآبة.

* * *

منذ زمن بعيد، كتبت عملاً قصيراً عنوانه «بعد ظهرِ دمشقي»، وهو يحكي عن موظف وزوجته يدخلان بعد الغداء، وفي نهار صيفي قائظ إلى غرفة النوم. الرجل والمرأة يميلان إلى البدانة.

«يجلس الرجل على حافة السرير، ويشعل سيجارة. بينما تتربع المرأة فوق السرير، وتبدأ تنتف بالملقاط شعرات متناثرة على ساقيها البيضاوين. يتجشأ الرجل. يقول: «أكلت إلى حد التخمة». بعد صمت قصير، تعقب الزوجة، وكأنها تحدث نفسها: «كل يوم تقول أكلت إلى حد التخمة». يمج الرجل سيجارته، ويقول باندفاع: «خَلص.. غداً سأبدأ رجيماً صارماً». بعد صمت قصير تعقب الزوجة، وكأنها تحدث نفسها: «كل يوم تقول خَلص.. غداً سأبدأ رجيماً صارماً». يقول الرجل بضيق: «وأنتِ.. هل تمسكين علي دفتراً بما أقول». بعد صمت قصير، تعقب الزوجة، وكأنها تحدث نفسها: «كل يوم تقول وأنتِ هل تمسكين علي دفتراً بما أقول».

ينفخ الرجل مجَّةَ الدخان الأخيرة وكأنه يتنهد. يطفئ السيجارة في المنفضة الكائنة على الكومدينة. يمد يده. يفتح الراديو. يتدفق صوت نسائي بالدلع والغناء «ماشربش الشاي. أشرب أزوزة أنا». يهتز الهواء الحار في الغرفة، وتحوم ذبابة حُبست معهما. يدير الزر، ويخفض الصوت. يحرك المؤشر مغيِّراً المحطة. ينبعث صوت مذيع: «دعا الأمين العام للجامعة العربية». يغير الرجل المؤشر. تنداح في فضاء الغرفة دقات ساعة «بيغ بن». تتطاول الدقات، وكأنها

لن تنتهي. يغلق الرجل الراديو بحركة عصبية، ثم يمد يده، ودون أن يلتفت إلى فخذ امرأته. يتحسَّس نعومة الفخذ بحركة آلية وفاترة. تقول الزوجة، وهي تنتف شعرة من ساقها الأخرى: «أجِّلها إلى الليل». يجيب الرجل، ودون أن يلتفت: «لا.. في الليل يسرقنا التلفزيون». تضع المرأة الملقاط تحت المخدة. ترفع عجيزتها بحركة آلية، وتخلع سروالها. تتمدد على ظهرها، وتفرج ساقيها. يخلع الرجل بنطلون البيجاما، وسرواله العريض الفردتين. يمسك ثدي امرأته، وينبطح فوقها. تغمغم الزوجة: «ألا تعتقد أننا نكثر». يدمدم الرجل من بين أسنانه: «وماذا نفعل». يعمُّ صمت رخو لايخدشه إلا أزيز ذبابة وحيدة. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. تغرز الذبابة خرطومها في ظهر الرجل المغطى بالعرق والدهن. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. تطير الذبابة، وتحط على المصباح الكهربائي المتدلي من السقف. تنظر من أعلى. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. تشعر الذبابة بالتقزز والحزن. تطير محومة وباحثة عن مخرج. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. يحشرج بصوت مخنوق أه.. أه.. آه.. لايند عن المرأة أي صوت. ويظل الصمت الرخو مخيماً على الغرفة. ينهض الرجل عن المرأة. يرتدي سرواله وبنطلون بيجامته. يتجه نحو الباب. يخرج من الغرفة. تشعر الذبابة بالفرح، وهي تطير عبر الباب المفتوح. تنقلب المرأة على جنبها الأيسر، وتغمض عينيها. بعد قليل يتناهى من داخل البيت صوت اندفاع الماء، بعد فتح سيفون المرحاض. تعوم الضجة في صمت الغرفة وفراغها، كفقاعة صابونية كبيرة. يعود الرجل إلى الغرفة. يتحول صوت الماء الذي يملأ خزان المرحاض إلى خرير يتخافت. تصغر الفقاعة الصابونية حتى تتلاشى. يتجشأ الرجل عدة مرات. يتمدد على الطرف الثاني من السرير مديراً ظهره للمرأة. بعد قليل يخدش الصمت، وبشقوق متوازية، شخير منتظم ورتيب».

* * *

حين كتبت هذا العمل الصغير، كنت أحاول القبض على الخواء ملموساً

وعارياً. ولكن الكلمات تراوغ. وهي، مهما كانت جوفاء وركيكة، تحتفظ بإرثٍ من البلاغة، وتقترح صراحة أو مواربة، سلسلة من الأوضاع والأفعال. إن الكلمات وبسبب رخاوتها الفطرية، لاتستطيع أن تكون كتلاً ملموسة وتكويناتٍ لاتمثل معنىً، أو تشي به، لأنها هي المعنى ذاته.

والآن أتذكر أن ما أدهش «جان جينيه»، وهو يتأمل منحوتات «جياكوميتي»، هو أنه تخيل أن الفنان لايبدع منحوتاته، كي يتواصل معها معاصروه أو الأجيال اللاحقة. بل كي يُذهل الموتى، و«جان جينيه» يعتقد أن أي عمل فني لايمكن أن يصل إلى الذرى العظيمة إلا إذا استطاع أن ينضم إلى الليل اللانهائي والمحتشد بالموتى الذين سيتعرفون على أنفسهم عبر هذا العمل الفني. ولقد ذكرت رأي «جينيه» بعمل النحات «جياكوميتي»، لأني تلمست، وأنا أتأمل خصوباتك، رحلة عكسية إلى هذا البرزخ الغريب واللزج الذي يمضي ذهاباً وإياباً بين عالم الأحياء، وعالم الأموات.

أنت لم تصل إلى زهد وتقشف «جياكوميتي»، الذي ينحت كي يُذهِل الأموات، على حد تعبير «جينيه». ولكنك تعلم جيداً أن في ذلك العالم المحتشد بالموت والموتى، ثمة حقائق ثمينة، ولقىً عجائبية، ولهذا فأنت، واعياً أو لا واعياً، تُهرّب لنا من ذلك العالم صياغاتٍ جنائزية (وأعني بالجنائزي هنا معنىً أعمق من المعنى الشائع). تدسها بيننا تحت لافتاتٍ تنكرية خادعة. أنت مازلت حَسن الطوية، وتريد أن تتواصل معنا نحن معاصريك، وربما مع الأجيال التي تلينا. ولكن لأنك تعي أن الأزمان السعيدة غدت وراءنا، وأن التواصل حتى مع معاصريك، لايمكن أن يتمّ بالسلاسة التي كان يتمُّ بها، فإنك تلجأ إلى مخزونٍ فطري من المكر والذكاء، لتدس تحت أعيننا منحوتة الموت مموهةً باسم تنكري مثقلٍ بالمفارقة والسخرية. وإلا ما معنى أن تسمي منحوتة الموت خصوبة! والواقع أن كلمة موت غير دقيقة. لأن ما أعنيه بالضبط هو ذلك البرزخ الفاصل بين العالمين. وهو برزخ لايمكن أن نجد له اسماً أفضل من الخواء. أي هذا الزمان/المكان الرجراج، الذي يفارق المرء فيه

الحياة، دون أن يصل إلى سكينة الأموات. من هنا هرَّبت منحوتاتك الأخيرة. ووزَّعتها أمامنا كي نلاحظ خلف التمويهات الماكرة، أن الخواء غدا مداً مرعباً يهددنا، ويهدد العالم حولنا. سيكون على معاصريك، أن يذوقوا صدمة الفضيحة. إنهم مجوفون بالعنَّة والعقم والاستلاب. وإن العواطف والرغبات والعناقات قد تحولت إلى تخييلات مشهدية، كتلك التي تغص بها الحفلات التنكرية، أو التي تُسوّقها الشاشات التلفزيونية. لاشيء فينا قادر على الإخصاب، أو قابل للإخصاب. وحين وضعت أمام أبصارنا تلك الأثداء الزائفة الامتلاء، وتلك البطون الشبيهة بالثمار المفوَّتة، كنت تضع، بخبث أو دون خبث، موتنا تحت أبصارنا.

والمسحة الجنائزية التي تُوشّي الوجوه النافرة، التي أردت أن تستعيد بها تراث النحت التدمري على جدران قبورهم، عمَّقت الإحساس بالموت، وغلَّفته بطابع تأملي أسيان. لايوجد أي تعبير فاجع، كذلك لايوجد أي تمرد أو احتجاج. بل إقرار داخلي مستسلم بأن هذا هو شرطنا ومصيرنا معاً.

* * *

بعد قليل، سيهطل المطر، وستفتح باب المشغل الذي يطلُّ على بستان حقيقي. وللحظات سأتنفس بعمق، وسيذهلني هذا المنظر الذي ينقضُ عملك، ويعاكسه. سأنظر إلى العشب الغض والمبلل بالمطر، وإلى الزهر الأبيض الذي يكسو غصون شجرة الكرز أو المشمش، لايهم. وسأقول.. هي ذي خصوبة طبيعية وبسيطة، تنسكب من السماء، وتفيض من الأرض. للحظاتٍ سأفتن بهذه الخصوبة، وكأنها دوار مسكر ولذيذ. ولكن سرعان ما تتبدد هذه الحالة، وأتذكر أن الفنان، الذي يبصر ماوراء الظواهر والمرئيات، والذي يتوغل في ظلمات الشقاء والخراب والموت بحثاً عن ضوءٍ وإلهام. هذا الفنان لايمكن أن تغويه أو تبهره هذه الخصوبة المباشرة والمبسطة. لا.. إن الفنان الحقيقي لايمكن أن يستغرق بُهرج الكرنفال رؤياه. فهو يتخطى بالبصيرة والرؤيا صخب الملابس والألوان والتزاويق، لينفذ إلى ظلمات الأعماق حيث

الحقائق والظلال، وحيث الوجوه العارية والثياب الفعلية، وحيث لايوجد أحياناً.. إلا الخواء.

وعلى كلٍ، ينبغي ألا ننسى أن ماشاهدته، ليس هو المنحوتات بالذات، وإنما صور عنها. إن تجريد تلك المنحوتات من ثقل مادتها، وحضور التشكيل الإبداعي فيها، وتحويلهاإلى صورة مسطحة على شريط تلفزيوني، ينطوي في حد ذاته على مفارقة وتضليل. ومن يدري! فقد يكون الانطباع الذي أفعمني نابعاً من التخييل الذي يمثله شريط الفيديو، أكثر مما هو نابع من المنحوتات ذاتها.

أغناني الأسى الذي كسوتَ روحي به. وأبهجني أنك تتجدد دائماً، وأنك تواصل رحلة البحث والتجريب دون كلل أو ملل.

رؤى جبر علوان

كلما حاولت أن أصف إحساسي أمام لوحات «جبر علوان» أتذكر تجربة شخصية عشتها منذ سنوات بعيدة.

كنت في «لينينغراد» وكنت أزور متحف «الأرميتاج» مع مرافقة من اتحاد الكتاب السوفييت. كان الجو غائماً وكان نهر «النيفا» يبدو كامد اللون يخفي في دواماته أسراراً رهيبة لم يكد يكشف عنها النقاب. وفي مدخل الأرميتاج كان ثمة زحام شديد لأن الزوار يأتون على شكل جماعات منظمة يوم الأحد. في ذلك الصباح عبرنا الطقس الغائم، وضوضاء الزائرين المتزاحمين في المدخل، وعلى الدرجات الفسيحة التي لايستطيع المرء أن يراها دون أن يتذكر «كيرينسكي» الذي حوله «إيزنشتاين» نابليوناً هزلياً يصعد هذه الدرجات التي لاتفضي به إلا إلى الهاوية. ارتقيت هذه الدرجات وفي رأسي تتلاطم أفكار وصور كثيرة كلها تفعمني بالنشاط وتضاعف رغبتي في المشاهدة والمعرفة: وبدأنا جولتنا مع رسامي عصر النهضة.. وأخذت القاعات تتسلل بنا من مرحلة إلى أخرى. وفي كل مرحلة ثمة مايلفت الانتباه، ومايستحق أن نتقرّى تفاصيله، وأن نتوقف أمامه طويلاً. وبعد مرورماينوف عن ثلاث ساعات، بدأت أشعر بالإنهاك، وغلّفت ذهني غشاوة رقيقة، بدأت تحجب عني خصوصية اللوحات المعروضة، وتحول بيني وبين تمييز البعد الجمالي الكامن في ألوانها وتكويناتها. وقلت لمرافقتي أولغا: «لقد اكتفيت ولم أعد أتحمل المزيد من اللوحات»! ابتسمت وقالت: «معك حق.. أنا أيضاً تعبت. ولكن علينا أن

نمضي عبر القاعات المتبقية والمخصصة للرسم الأوروبي، لأنها تفضي بنا إلى بهو الخروج». وفعلاً بدأت أجرجر ساقيّ عبر القاعات عاجزاً عن تركيز بصري على اللوحات المعلقة، ومثقلاً بإرهاق متنامٍ، وموجع. كنت أجتاز القاعات بسرعة. وبغتة.. نظرت إلى الجدار على يميني، وتوقفت مبهوراً. كانت الغشاوة التي تلفّ ذهني تتبدد مثل ضباب رقيق فاجأته الشمس. وتلاشى تعبي أو نسيته. أحسست أنّي طازج، وأني مغتسل، وأن عيني قد استردتا دهشة البداية، وأنا أتأمل اللوحة المعلقة على الجدار. كانت القاعة مخصصة لـ «ماتيس»، وكان معلقاً على الجدار الأيمن لوحته الشهيرة «الرقص»، وكنت كلما حملقت بها أكثر شعرت أن أمواجاً من الحيوية تجتاح جسدي وعقلي معاً.

في هذه التجربة الصغيرة التي امتدت بضع دقائق عرفت وبكل حواسي كيف يمكن أن تتحول اللوحة إلى رؤيا. كيف يمكن أن يكون الرسم متعة ذهنية، وفي الوقت نفسه متعة حسية تُغيِّر كيمياء الجسد، وتبدّل حالته المزاجية.

تقريباً.. هذا ما أحس به حين أرى لوحات جبر علوان. أو إن هذه اللوحات تردني دائماً إلى تلك التجربة الفريدة التي خبرتها في متحف «الأرميتاج». طبعاً ولايعني ذلك أن هناك أية صلة قرابة بين «ماتيس» ولوحات جبر. إن قرابات جبر الفنية هي أكثر تعقيداً وسرية مما يبدو للوهلة الأولى. وشخصياً يمكن أن أتخيل قرابة حميمة بين لوحات جبر وبين أفلام فيلليني التي تحتشد فيها اللوحات المشهدية المثقلة بالألوان والخيال والغرابة. كذلك ألمح قرابة خفية بين لوحاته. وبين الفضاءات المسرحية. وهي دون ريب صلات قربى أوثق مما تصله بسواه من الرسامين.

وأنا لا أعرف كيف يعمل «جبر علوان» في مرسمه، بل ولم يخطر ببالي أن أسأله حين التقيته مراراً في دمشق. ومع هذا لديّ انطباع يكاد يوازي اليقين عن الكيفية التي يعمل بها. إني أتخيله دائماً في هذه اللحظة الرجراجة

التي تنوس بين الحلم واليقظة. إنه يحلم ولايحلم في وقت واحد. لقد مدَّ يده إلى قوس قزح وحفن منه ألوانه الحية والحارة. وها هي الألوان حقيقية ومبعثرة حوله. إنه يحلم وإنه لايحلم، ويرى من خلال غبش الصحو والنعاس شوارع، وبيوتاً، وحاناتٍ، وساحاتٍ. كلها تتجرد من ثقل الواقع، وتتحول إلى أماكن وفضاءات مسرحية، توحي وتثير الخيال أكثر مما تعرض وتحدد زوايا وخطوط الواقع الخشنة. وعلى كلٍ ليس لهذه الأمكنة كما هو الحال في المسرح إلا قيمة رمزية. إنه الفضاء السحري الذي سيكشف فيه الرسام قواه الخفية بل والعجائبية أحياناً. في هذا الفضاء سيفتح الفنان قبضته التي حفنت من قوس قزح ألوانه الملتهبة. وسيبدع بضرباتٍ إيقاعية غامضة نساء يرفلن بالحياة، ويتوهجن بألوان قزحية لاسعة. ليس في قبضة الفنان الذي يتأرجح بين الحلم واليقظة إلا هذه الحفنة الكاوية من الألوان القزحية، ومن هذه الألوان عليه أن يصوغ المشهد كله؛ المرأة التي يكسوها الربيع بكل الورود التي يستطيع ابتكارها، والمرأة التي تضج بالشوق والرغبة، المرأة التي تسحق الشارع ويفتت جسدها الفضاء وكأنه عاصفة. المرأة الغامضة، الملونة، السرية، المستحيلة. وبالتوازي أو التقابل مع هذه المرأة يرتب جبر المكان وفق إيقاعٍ خفي، ويشكل من بقايا اللون وذبالة الضوء والأشياء وبقية الشخوص (وهم غالباً رجل أو رجال متهالكون ومتعبون) التي يقتضيها المشهد.. وهكذا من حفنة ألوانٍ وضوء تنبثق المشاهد مدهشة وأخاذة وغريبة. كثيراً ماراودني إحساس بالتشابه بين مايفعله «جبر» وذاك الذي يفعله الحاوي البارع حين يخرج من فمه ربطة من المناديل الملونة، وحين يلف المناديل بين يديه الخفيفتين، فنراها تنقلب سرباً من عصافير ملونة تطير وتزقزق في فضاء المسرح وأمام عيوننا.

ليس من شأني أن أقدم تحليلاً أكاديمياً لرسوم جبر، ولا أعتقد أن مثل هذا التحليل هو مفيد وضروري دائماً، ومن المؤكد أن أكاديميا متحذلقاً لايمكن أن ينظر إلى توزيع الضوء في لوحات جبر بالإعجاب الذي أنظر إليه. إنها إضاءة غريبة نادراً ماتستطيع أن تحدد مصادرها. وهي تنبثق أحياناً وسط مساحة

معتمة كما لو أنها ياقوتة أو لؤلؤة تلفظها الأرض بسخاء مباغت. إن غطاء الكنبة المهذّب كامد اللون، ولكن بعض أهدابه، قطعة صغيرة من نهايته السفلى، يأتيها ضوء خفي فتتوهج حمرتها الخمرية. هذه الإضاءات المباغتة والسرية لايعرف كيف يتذوقها إلا فنان مسرحي أو سينمائي. أو مشاهد لايعتمد إلا على صدق احساسه.

* * *

وفي النهاية.. هذا هو جبر علوان: حفنة من الألوان القزحية، وحفنة من الأضواء السرية، وموهبة سحرية قادرة على أن تبدع بدءاً من هذه المواد المتقشفة لوحات هي كالرؤى تغير كيمياء الجسد، وتغير حالته المزاجية. وكلما أتيح لي أن أرى أعمال جبر، استعيد تلك النشوة التي تزدوج فيها النشوة العقلية بالنشوة الحسية، التي خبرتها ذات يوم، أمام لوحة ماتيس.

الفصل الرابع

من آهات عديدة

فواز الساجر.. الموت والمسرح

الوطن في المنفى

فواز الساجر.. الموت والمسرح

مات فواز الساجر..

كان موته شبيهاً بالخيانة. انقطع الحوار. ولم يتم. توقفت المشاريع، ولم تنجز. لا وداع، ولا وصية. وفي تدافع الوقت المروِّع ذلك النهار لم تكن ثمة فرصة لنظرة أخيرة.

حدقت في التابوت المثقل بأكاليل الورد. أفي هذا الجوف الخشبي جسد أم دعابة!. أهو المسرح يرتدي ضوء النهار، ويوغل في أداء الموت حتى الموت!. أم هي الحياة تكشف جوهرها. وتعلن أنها خفقة ظل في مسرح مرتجل وعابر!. ولكن اللوعة في صدري رصاصية كهذا المساء، وآهات الممثلين والطلاب عارية وخشنة لم تزوقها أصباغ أو تقنيات. إن التابوت العتيق هو المادة الصلبة وسط هذه التداخلات الرجراجة. وعما قليل ستمضي السيارة في عراء الطريق المتنائي، وستزوبع آهاتنا المتخثرة كغربان بدائية في فضاء بلا جهات وبلا أزمنة.

عما قليل سأعود إلى دمشق، فأجدها أكثر دمامة، وأقل صداقة. سأعكف على فجوة الموت التي فغرت في داخلي، وأرفع بأصابع ذاهلة شاهدة أخرى في المقبرة التي تترامى في داخلي.

* * *

حين عاد فواز الساجر، بعد أن أتم دراسته. كان الإخراج المسرحي في

سورية مجرد تنفيذ متفاوت الجودة للنص المكتوب. وكان العمل مع الممثل يعني التدريب على الإلقاء، وتنظيم حركة تبرز هذا الإلقاء، أو تخفف قليلاً من رتابته. أما عناصر العرض الأخرى، الديكور والموسيقا والإضاءة، فقد كانت إما تزينية، أو تطبيقات شبه حرفية لإرشادات المؤلف. وفي مثل هذا العمل، ماكان ممكناً الحديث عن رؤية إخراجية، أو عن إبداع جديد للنص.

مع مجيء فواز الساجر، سيبدأ تاريخ جديد للإخراج المسرحي. ستظهر الرؤية الإخراجية، وسيكون عمل المخرج بمثابة إبداع جديد للنص. انتهى عهد التنفيذ، ورصف عناصر العرض في عملية تلزيق ينقصها الترابط والوحدة، وبدأ ظهور العرض المسرحي ذي الوحدة العضوية، الذي تتساوق فيه كل العناصر بدءاً من تكوين الفضاء وحتى اللوحة الأخيرة مروراً بأداء الممثلين والإيقاع ومختلف المواد البصرية والسمعية.

كان عرض «نكون أو لانكون»، الذي أعدّه فواز مع طلاب هواة هو أول ما حضرت من أعماله. وأذكر أني تمتمت في سري، وأنا مشدود إلى إيقاع العرض: «هو ذا مخرج له فرادته، وله رؤيته الإبداعية الخاصة».

وكانت هذه الحقيقة تطفر من العرض كله كالبداهة. لاحظتها في الوحدة الأسلوبية التي جمعت ثلاثة نصوص قصيرة لارابط بينها، لا أسلوباً ولا فكراً، في عرض متساوق له وحدته الإيقاعية والفنية. كما لاحظتها في أداء الممثلين. إذ لم يعد الممثل مجرد صوت لإلقاء الحوار، بل تفتح، وتحوّل إلى كتلة حية تؤدي بكل إمكانياتها التعبيرية الدور/ النص الذي تمثله. انعتقت الأجساد من يبوستها، وتحررت قدراتها على الفعل والإيحاء والقول. وبالأداء المركب الصوتي/ الجسدي، وهو أداء معقد شديد التنوع والخصوبة، أرسى فواز قواعد جديدة ومبتكرة لتدريب الممثل. وكم سيدهشنا في أعماله اللاحقة بغزارة وجدَّة التركيبات بين الصوتي والجسدي! تناغم ـ تناقض ـ سخرية ـ تأكيد ـ نفي ـ تحريض... وكل من هذه التركيبات كان يقتضي من الممثل أن يتخطى حدود طاقاته الظاهرية، ليكتشف طاقاته المخزونة، ومايستطيع الدأب والخيال والجسد

الحرّ، أن ينجزه. كان هذا الأسلوب يستفز الممثل كي يشحن كل طاقاته، ويستولدها في أدائه. وفيما بعد سيسمي أحد الجهلة هذا المنهج الجديد، الذي ذكرنا أن للمثلين أجساداً، وأنهم ـ أو ينبغي أن يكونوا ـ أحياء لهم وجوه وألسنة وجوارح. سيسمي هذا التجديد الكبير في مسرحنا «أكروباتية».

ما أفجع أن يحاصر الجهلة عمل المبدعين بصغارهم وتفاهات أحكامهم الأمية!

أما الميزة الثالثة التي استوقفتني في ذلك العرض، فهي السلاسة التي حقق بها فواز ماكنت قد بدأته على مستوى النص والنظرية، وأعني تحريض المتفرج، واستفزازه إلى حد التخلي عن بروده أو حياده.

.. وهذا كله.. ألم يكن كافياً لكي يقول المرء، وبفرح: «هو ذا مخرج له رؤيته. هو ذا الإخراج المبدع لا المنفذ».

* * *

في ذلك الأحد تلفنت مرة، ولم أجد أحداً في البيت. ثم تكاسلت، وقلت غداً أتلفن، أو ألتقيه. كنت قد زرته في بيته قبل يومين، وكان مفروضاً أن نتحدث عن المشروع القادم. موضوعة الجنون تغرينا، والموت قهراً عند ميخائيل رومان يومئ إلى الاحتمالات التي تترصدنا. ولم يسمح جو البيت بالحديث. وضعت شريطاً لفيروز وقلت: «هل لاحظت أن الفصحى تبدو سلسة حين تغنيها فيروز» ثم أحضرت لي ألبوماً لمجموعة لوحات من عصر النهضة. وتأملنا تلك الأجساد النورانية على حد تعبيرك. وكان المساء يهبط، وكنا لانستطيع أن نتناسى غربة هذا الجمال عن فظاظة ما يحيط بنا. وكدنا نسقط في الكآبة لولا أنك رويت نكتة، وارتجلنا بعض الضحكات «غداً وبعد غد نلتقي للحديث عن مشروعنا الجنون أو الموت قهراً» وتكاسلت يوم الأحد عن معاودة الاتصال.

وفي الصباح.. في صباح ذلك الاثنين، أدركت أن العمر أقصر من مماطلة

صغيرة، وإنك لن ترفع سماعة الهاتف بعد اليوم. توقف الحوار. ولم يبق أمامي إلا اللوعة، والاسترسال في هذا المونولوغ الكئيب.

في صيف ١٩٧٦ بدأنا العمل معاً. كتبت إعداداً لنص بريشت «توراندوت»، كي يخرجه الساجر في المسرح القومي. كانت تلك أول مرة يعمل فيها مع المسرح القومي بدمشق. وحكاية «توراندوت» تدور حول ملك يحتكر القمح لكي يضاعف ثروته، وحول مثقفين يتواطؤون مع هذا الفساد، فيجتهدون في تسويغ ندرة الخبز وارتفاع سعره، دون أن يذكروا الملك بسوء، ودون أن يشيروا إلى مسألة الاحتكار. أي أنهم كانوا يضللون الشعب، ويكذبون آملين الحصول على المكافآت المعلنة وهي الزواج من بنت الملك. وما أن تسلم فواز النص، وناقشنا أفكاره الأساسية، حتى انهمك، وأنا معه، في البحث عن وثائق فساد الأنظمة وآليات هذا الفساد، وموقف المثقف منه. نبش الكتب والصحف والمجلات القديمة وكلف أصدقاء آخرين بالبحث والتنقيب. وبدأت تتجمع لدينا مواد وثائقية مدهشة. يومها عرفنا كم ملياراً يملك «ماركوس» رئيس الفليبين، وعدد فساتين زوجته، وقيمة جواهر فرح ديبا زوجة الشاه، عدد الموتى من الجوع في العالم كل دقيقة، وأطروحات ملتوس الرهيبة.. ويومها أيضاً تنبهنا إلى المواقف اليمينية والانتهازية لبعض كبار مثقفينا. وتراكمت لدينا فقرات ومواقف وتصريحات.

كان الإعداد لعرض توراندوت بحثاً شاملاً ودؤوباً، يقتضيه طموحنا لتقديم لوحة تاريخية ملحمية، تضيء الواقع بكثير من الحقائق والوثائق والترميزات. وكان فواز، الطاقة القلقة والمتفجرة، يواجه تحديين لم يتمرس عليهما من قبل: تحدي الروتين الإداري بما فيه من عرقلة وتضييق ورقابة. وتحدي العمل مع ممثلين تيبسوا على أنماط في الأداء واحدة وجامدة. وواجه التحديين بنجاح، أو هكذا بدا لنا، ونضج العرض شيئاً فشيئاً. كانت البرافانات الذهبية المتعددة الاستعمالات، تتحرك بمرونة متحولة من كتاب إلى قصر، إلى شارع، إلى قاعة خطابة. وكان الممثلون قد تخلصوا من قوالبهم

القديمة، وبدأوا يتأقلمون مع أداء جديد فيه صدق وحيوية، وفيه نبرة ملحمية متميزة. وكنا نتأهب لاستقبال جمهورنا، حين انتصبت الإدارة فجأة لتطلب طي البرفانات، واخلاء الخشبة.

انطفأت الأضواء، وتبعثر الممثلون مذهولين. وجلست وفواز في أحد المطاعم القريبة من المسرح.

ـ والآن.! قالها وهو يغص بالبكاء. أجبت:

ـ ألن نعمل في التجريبي! المسرح مازال فكرة في أذهاننا والجميع ينتظر الكيفية التي سنحقق بها فكرتنا.

ـ ومن يضمن أن عرضنا القادم لن يطوى كما طويت «توراندوت»؟

ـ لا أحد.

ـ وإذن.!

ـ لاشيء.. قدرنا أن نعمل بلا ضمانات.

بعد قليل كفكف دمعته، وانغمسنا في حلم جديد.

* * *

هل تعمدت في الشهور الأخيرة، أن تنثر حولنا النذر والنبوءات؟ أكنت تحاول أن توقظنا من البلادة اليومية، وتومئ إلى الفاجعة القادمة؟ لايمكن أن تكون الصدفة وحدها هي التي رتبت اختيار «رندا» زكريا تامر، ومقطع الترمل في مسرحية «مركب بلا صياد» وأنشودة ـ سكان الكهف، المثقلة بالحب والموت. لا.. لم تكن تلك مصادفات.

كنت تعمل بخفاء، ومضة بعد ومضة، كي تنفض بلادتنا، ونمد يدنا إليك. ولم نصح إلا متأخرين. كان يجب أن يزلزلنا رحيلك حتى نفهم مغزى الكلمات، وما انطوت عليه من نبوءات.

«المائدة تبدو كبيرة هائلة الاتساع. إن الذي ينقصها هو طبق الرجل. ومتى

نقص طبق الرجل لم تعد هناك ضحكات ولانبيذ ولا غد. امرأتان وحيدتان ولا أكثر من ذلك المفرش البارد، والملاءة الباردة والصمت. ملعونة! ملعونة هي الدار التي لاتضم إلا نساء وحيدات».

حين أدى طلابك هذه الكلمات في حفل تأبينك، رمقت رفيف وفاطمة، ووضحت النبوءة كبرق سطع بعد العاصفة. ثم طفقت أتأمل عملك الأخير بعين مختلفة.. هذا الإلحاح على الحب، وهذا النغم الرقيق. وتلك الشفافية. ياللغفلة! كيف لم ألحظ أنك في الفترة الأخيرة، كنت توغل في الرهافة، وتشف متأهباً للغياب في شعاع أو ظل.

كان النص بالنسبة لفواز مادة مقدسة. وكان يتعامل معها تعامل المتدين مع كتابه المقدس. كل كلمة لها أهميتها، وكل عبارة لها ضرورتها الخاصة. وكان يفرض على ممثليه، أن يتخذوا من النص موقفاً مشابهاً لموقفه. لم يكن من أولئك الذين يبنون مجدهم على حساب النص، وربما على أنقاضه؛ بل كان يبدع متعاوناً مع النص، ومن أجل إيضاح مقولاته العميقة، وكسوها بالبهاء الفني الذي تفرد به. وخلال السنوات الطويلة التي عملنا فيها معاً، لم يسمح لنفسه بتصحيح عبارة، أو حذف كلمة إلا بالتشاور معي، وبعد أن تؤكد التدريبات ضرورة هذا الخوف أو التصحيح. ولم يقتصر هذا الحرص «الوسواسي» على نصوصي فقط، وإنما شمل كل النصوص التي قدمها بعامة. وكم قرأنا سكان الكهف، وكم تشاورنا في الحذوفات الضرورية! وقد ظل شهرين يبحث عن الأصل الانكليزي كي يجلو معنى بعض الحوارات التي طمستها الترجمة، أو جعلتها غامضة.

لم يكن النص بالنسبة لفواز مجرد ذريعة لبناء لعبة مسرحية هو بطلها الوحيد، بل كان الحجر الأساسي الذي يبني عليه وبه عمله المسرحي. وهو الذي قال في آخر ماكتبه محيياً ذكرى المعلم ستانسلافسكي: «لقد أيقن ستانسلافسكي أن المسألة الرئيسية في العملية الإبداعية الرامية إلى تحويل النص إلى عرض، هي الوقوف بدقة على فكرة المسرحية من قبل المخرج والممثل

وسائر العاملين جنباً إلى جنب. فبلور بهذا الصدد المفاهيم التالية:

- الهدف الأعلى.
- خط الفعل المتصل.
- وجه المؤلف وفرادته الفكرية والجمالية.
- جو المسرحية والجزئيات المكونة له.
- منظور الدور، ومنظور الفنان والعلاقة المتشابكة بينهما».

ولهذا، فمع اختياره للنص، كان يبدأ قلقه الخصب. يجمع ويدرس كل مايضيء النص. الكاتب وخصوصيته. الفترة التاريخية، الخلفيات الثقافية والاجتماعية التي انبثق منها العمل، الروح الفنية السائدة. كل ذلك، وهو لايكف عن تفصيص المسرحية، وتحليل خباياها، والبحث عن الجسور والقنوات التي تربطها بالواقع الراهن، وتزمُّنها، بحيث لاتبدو نصاً طافياً فوق المكان. وحين كان يهيء لعرض «يوميات مجنون»، ألم يدرس، أو يعيد دراسة تاريخ روسيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر! ألم يجمع كل المواد الممكنة عن الحياة الثقافية في تلك الفترة! ألم يدرس غوغول ومؤلفاته بشكل مستفيض! ألم يقرأ كل ما يتوفر في المكتبة عن الجنون وأعراضه! ألم يلجأ إلى أطباء الأمراض العقلية ليستفسر عن بعض أنماط السلوك لدى الفصاميين وسائر المرضى العقليين! ألم يزر المصحة العقلية الكائنة في إحدى ضواحي دمشق، ويسجل الكثير من الملاحظات والانطباعات.

فعل الساجر كل هذا، وهو يحضر لعرض «يوميات مجنون». ولذا، حين بدأ تدريباته كان قادراً على النفاذ إلى أعمق ما في النص من أفكار ودلالات. وكان مهيأ لانبثاق لحظة الإلهام التي يبحث عنها في بداية كل عمل.

أذكر جيداً كيف كانت تنبثق هذه اللحظات. وقد شاهدت ميلادها بعدد الأعمال التي قدمها. «أتصور المكان مسربلاً بالسواد. وثمة كتلة ثقيلة مركبة على عجلات. يمكن تحريكها وتدويرها بمشقة ظاهرة. ما نوع هذه الكتلة؟ إني

أفكر بالصفيح العاكس.. ولكن الصفيح مادة توحي بالخفة، الخ».

ثم أنضم إلى تداعي الصور، ونبدأ النقاش. لقد انبثقت لحظة الإلهام، وبعد ذلك ستسترسل عمليات الخلق، وسننبهر كل يوم باكتشاف جديد، وبذلك البناء الابداعي الذي يتكامل تفصيلاً بعد تفصيل.

* * *

بشعة هي بيوتنا.

بشعة هذه الأحياء التي ارتجلها الجشع وخواء الروح.

بشعة هذه الألوان الترابية الذابلة.

بشعة وجوه الناس المقهورة والمهمومة.

بشعة هذه المشية. هذه الطاعة الذليلة. هذه النظرات الخائفة. الذليلة. هذه النظرات الخائفة. الرخيصة.

بشعة الأخلاق السائدة.. هذا الابتذال، هذا السفه، هذا الدجل، هذا الاحتيال.

بشعة أغاني المرحلة.

بشعة هذه التفاهات التي تخدرنا بها قنوات التلفزيون الملونة.

بشعة هذه الخطابة التي تغرقنا سيولها من الولادة وحتى الممات. هي في الحياة استبداد وقمع، وهي في العمل الفني تفكك وسطحية.

ونعدد البشاعات التي تخنقنا، ونكتشف أن علينا أن نكون مازوشيين فعليين كي نستطيع متابعة التعداد إلى غايته. كنا نفتش عن جمال أو إمكانية جمال. كنا نتساءل عن تعريفنا الخاص للجمال في العمل الفني. وقد جربنا أن نبلور هذا التعريف سلبياً. استعرضنا ماخطر لنا من أكوام البشاعات التي يغص بها الواقع، ونحيناها جانباً. ثم شرعنا نحدد بالتلعثم والهمس، مايمكن أن يكون حلمنا في المسرح، وفي الحياة.

ألح فواز على مفهوم الحب، فيما ألححت على مفهوم الحرية. وماكان المفهومان يتعارضان، بل كانا يترابطان، ويتكاملان في حوار لم يصل حتى التمام.

* * *

والآن.. كيف أوقف هذا النشيج! نعم.. «ما أجمل عزف الموسيقا! إنهم يرحلون. أحدهم رحل نهائياً. رحل إلى الأبد وسنبقى وحدنا. لكي نبدأ حياتنا من جديد. ينبغي أن نعيش. نعم سيأتي عهد، ويعرف الجميع لأي غرض كان هذا كله، ولماذا هذه الآلام. لن تكون هناك أسرار، أما الآن فينبغي أن نعيش..»

مازال في الصدر كلام كثير. ومازال علي أن أكتب الكثير. وإني سأفعل.

الوطن في المنفى

أمضى نصف عمره في غربة.. ومات في غربة. وخلال هذه السنوات الطويلة من الغربة كان الوطن يواصل نزيفه وتحوّلاته، وكان المنفى يشحذ ذاكرته، ويحمي فيها وطناً جميلاً وسخياً. وطناً لم يلحقه الدمار، ولم تشوهه الندوب التي يخلّفها الطغاة. وفي رحابة موسكو الباردة، في شوارعها النظيفة وحدائقها، في بياض السماء الذي يوغل في الليل، كنت أمشي مع غائب طعمة فرمان. ولم يكن المكان هو المكان.. كانت موسكو قشرة، أو لوحة خلفية تحمي لقاءنا، وتزين الحوار الدائر بيننا. كان ذلك في عام ١٩٨٤. وقال غائب:

ـ تركت العراق منذ أربعة وعشرين عاماً.

سألته:

ـ ولكن هل عشت في مكان آخر.

أجابني:

ـ هذا سؤال جدّيّ.. لا.. لا أظن أني عشت حقاً في مكان آخر. إني دائماً في العراق.... ومع هذا أخشى أني لم أعد أعرف العراق. ولا أستطيع الكتابة عن راهنه.

سألته:

ـ وماذا تكون آلام السيد معروف إذن.

التمعت عيناه خلف زجاجتي نظارته، وابتسم:

ـ نعم.. آلام السيد معروف لها خصوصيتها في أعمالي. أنا عادة بطيء في الكتابة. أما آلام السيد معروف فقد كتبتها دفعة واحدة. وخلال ثلاثة أسابيع، كنت أتدفق. كانت زفيراً واحداً. لا أدري.. شعرت أن الشخصية تساكنني.. ألمسها. أراها. أشمّ رائحتها... أتوّجع بقرحتها..وكنا نسير في شارع غوركي وسرحت مع آلام السيد معروف. ذلك الأسى الحريري الخانق. ذلك الرعب السام الذي يدمر حياة معروف لحظة لحظة. تذكرت رائحة المكتب الذي يعمل فيه، وزنخ الموظفين الذين يعمل معهم. والآلة الطابعة القديمة، وفتنة الغروب. وبغداد وحضيضها الذي تحتشد فيه الشجون والعذابات والخيبات.

ـ أتعلم. حين قرأتها منذ عامين، أحسست أنك لم تغادر العراق لحظة واحدة. لا أدري كيف أصف هذه الرواية.. الأسى الشفاف. الشعر. نعم.. إنها قصيدة مأساوية شجية تحكي عن مثقف بغدادي في زماننا.

كان المديح يربك غائباً، ولذا سرعان ماغير الموضوع: «حدثني عنك أولاً، ثم عن هناك».

ـ أتريد أن تعرف بصريح العبارة.

وضحك غائب: «هل تذكر الحوار مال أبو صافي صاحب البيت والسيد معروف». قلت: «بصريح العبارة.. نعم..».

ـ إذن حدثني بصريح العبارة.

قلت: «أحوالي رديئة. وأحوال الـ هناك أردأ بصريح العبارة».

ـ هذا جواب بوجيز العبارة. قلت: «وبصريح العبارة أيضاً».

مات غائب في مدينة هلامية. ودفن في قبر مؤقت. وفي المنافي حتى القبور مؤقتة. لكن هذا لايعني أبداً أن المنفى هزم غائباً. ولعل العكس هو الصحيح.. فطوال ثلاثين عاماً لم يفعل غائب إلا مغالبة المنفى ومقاومته. تحاشى أن يختزل الوطن إلى بضع عادات ومذاقات، وتحاشى أن يبدد طاقته

في التحايل على وضعه المزدوج، بل واجهه ببصيرة صافية، وعكف على كتابة وطنه. نبش ذاكرته، نبش الجذور، والأماكن. البشر، والمناخات، وراح يملأ خواء المنفى بكثافة الوطن. بالكتابة كان ينجز العودة.. ولكنها ليست العودة الحالمة والعاطفية، حيث يكتسي كل شيء.. التراب والإسفلت والجدران والزبالة، غلالةً فردوسية ملونة ومبهجة. بل هي العودة الواعية، العودة النقدية التي تدرك الواقع بكل ظلاماته، وتصمم على الانخراط في سيرورته فعلاً ومواجهةً وتغييراً. في المنفى كتب غائب جلَّ أعماله: النخلة والجيران، خمسة أصوات، المخاض، القربان، آلام السيد معروف، ظلال على النافذة، المرتجى والمؤجل، وأخيراً المركب. وفي كل واحد من هذه الأعمال، كان غائب يعيد خلق وطنه لا كحنين غنائي، وإنما كصيرورةٍ إبداعيةٍ وتاريخية. وفي كل واحدٍ من هذه الأعمال كان ينفي منفاه، ويتجاوزه عائداً إلى الحواري، والأحياء الشعبية، والشوارع، والمكاتب، ونبض الحياة الخفي والمثابر الذي يشكل عصارة الوطن، ومغزاه...

مرة قال غائب محدداً أهم ركيزة في تجربته الروائية: «إن أبرز ماحملته في ذهني هو إحساسي بالزمان والمكان. فدون الإحساس بالزمان والمكان تبدو الشخصيات عائمة. أعتقد أن الزمن لايكف عن التطور بالرغم من أننا قد لانلحظ ذلك. وإذا كنا كتاباً حقيقيين فيجب أن نحس بهذا السيل اللامرئي من التطور». وكان غائب كاتباً حقيقياً وعى بنفاذ وعمق ذلك التدفق اللامرئي الذي يغير الناس، ويحث الأمكنة، فقدم لنا الوطن في صيرورته، لا الوطن الذي يميل المنفي بحنينه وأساه إلى تأطير صورته وتزويقه. لايوجد في روايات غائب مكان جفت ألوانه وحبسته ريشة الفنان في ديمومة الصورة. كل الأمكنة فضاءات يتدفق فيها الزمان، ولهذا فإنها في حالة انجراف مستمر، إنها هشة، ومخلخلة، ككل مايحمله مجرى الزمن. وفي رواية «القربان»، تبدو أهم تجليات الصيرورة التاريخية، في تلك العلاقة المأساوية بين المكان والزمان. فالحي الشعبي الذي تدور فيه أحداث الرواية مسكون بالخراب. إنه مجموعة

من الأمكنة المتداعية، والآيلة للسقوط. إنه أرض مخلخلة يتخبط الأبطال فوقها باحثين عبثاً عن الاستقرار والطمأنينة. وحتى حين يصمم الأبطال على ترميم المكان ومقاومة ذلك التفسخ الخفي الذي يحدثه الزمن، فإن محاولتهم تخفق، ويضيع جهدهم عبثاً. لقد جدد ياسر مقهى دبش، وحاول أن يعيد إليه ألقه الماضي ولكن سرعان ماينطفئ ياسر في زمان مظلم، وتنطفئ بعده أضواء المقهى. إن مكاناً آخر يبدأ في البزوغ، وهو يبزغ كتمزقٍ في النسيج الاجتماعي، وكاحتمال مثقلٍ بالأخطار ولايمكن دفعه في الشروط الراهنة.

* * *

نفرغ من قراءة القربان، وربما سواها من روايات غائب، مثقلين بالاضطرابات والقلق. إننا لم نصل إلى أي شاطئ. واحتراق «زنوبة»، وهي ظل «مظلومة» اليتيمة التي يتناهبها الطامعون، والتي هي العراق بشكل ما. أقول إن احتراقها في خاتمة الرواية لايتطابق لا في سياقه الجمالي، ولا في تاثيره على القارئ، مع التطهير التراجيدي. إن مصير زنوبة المشتعلة يضاعف شعور الاضطراب والقلق، ولايؤدي إلى أي تطهير. ومرد مثل هذا الشعور هو أن الفوضى التي ألقانا فيها غائب وهو يقص مصائر شخصياته، لم يحاول أبداً أن ينسقها، أو ينظمها فيما نسميه «الرؤية المستقبلية». نغلق الكتاب ومازلنا نتخبط في الماء.. إن النهر يجري حاملاً أبطاله معه، والجريان هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة، وماعدا ذلك فهو احتمالات.. ولذا فإن اغلاق المصائر لايمكن أن يكون إلا مفتعلاً أو لاتاريخياً. لقد عرف غائب كيف يفلت من فخ التفاؤلية السطحية، وكيف يقاوم غواية اليوتوبيا، لكي يظل أميناً للحقيقة التاريخية. إن بقاء القربان بلا خاتمة، يقدم مثلاً نموذجياً على الشكل الروائي الذي يكشف عبر الإيحاء والمطابقة شكل الواقع التاريخي، وبنيته.

وكان غائب يعي ازدواجية المنفى. فليس العيش بعيداً عن الوطن هو وحده المنفى، بل إن العيش في وطن يحكمه الاستبداد والطغيان هو أيضاً منفى ولعله المنفى الأشد قسوة وهولاً.

في الغروب، تلك اللحظة الرجراجة التي تفصل بين وقتين، أو تلك اللحظة التي يتداعى فيها الزمان تداعي الأمكنة، يبدأ السيد معروف مونولوغه، أو أغنيته الحزينة الشبيهة بأغنية التمّ. هو في العراق لكنه منفي. بيته مكان مؤقت وهش. وعمله اغتراب وذل.. ويبدأ السيد معروف أغنيته فيقدم لنا هذا الصدام الفظ بين شفافية مخذولة، وعالم شرس كله قسوة وبذاءة.. إبداعه يختلسه المدير، ويوقع عليه، وصوته يريد النظام أن يمحو نبراته ويدمجه في جوقة إنشاد منافقة. ومعدته تتآكل بأحماضها، ومرارة صاحبها. أين المفر؟.. وأين الوطن؟ ثم أين الخط الواهي الذي يميز في مثل هذه الحالة بين الوطن والمنفى.

لاتوجد في آلام السيد معروف أقبية ومساجين. لاتوجد مردة ولامسوخ. ولكن يوجد ماهو أفظع. شفافية تحاصرها المراودات المهددة والمبتذلة، وأصداء عن الظلمات التي تلتهم الراهن وثمة رعب مستتر يرق كالشهقات المكتومة. السيد معروف يريد أن يصون شفافيته، وتراثه المخزون في ذاكرته، وأن يظل هو نفسه. لكن الضغوط تطوى هامته، وتقرح معدته. ولايفيده المكر كثيراً، ولاتنقذه المراوغة، وآليات الدفاع التي تصل حد التخلي عن الاسم والهوية. فالنظام حاضر، وقد رتب الخيارات بتبسيط وحشي. إما أن تذعن وتقول نعم، وإما أن تغتالك رصاصة مجهولة على شاطئ النهر. و«موفق» المناضل الذي لم يتراجع أو ينكسر، وجد مقتولاً على ضفة النهر...

وتنتهي أغنية السيد معروف بنبرة احتجاج عالية.. «لو قدّر لي أن أقابل المدير العام مرة واحدة وجرى الحديث على نفس الموضوع لقلت نفس الكلام، بل ولصرخت في وجهه، لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقاً لكان تاريخي، وتاريخ نسيبي ويعني صديقه موفق ـ الذي قتل قبل يومين». ولكن هذه الصرخة، رغم صياغتها الحاسمة، لاتعني بدءاً وقراراً بالمقاومة، قدر ماتعني وعياً حاداً بالغربة.. وبأنه منفي في وطنه.

* * *

كان غائب يعيش برئة واحدة. ولقد جار على هذه الرئة حتى خانته.. لكنه علمنا كيف نواجه المنفى بمعناه المزدوج. منفى الوطن حيث نعيش.. ومنفى الغربة حيث عاش ومات. وفي كل مرة يشتد علينا الحصار، والإحساس بأننا منفيون، سنتذكر غائباً، وسنجد في عمله وسيرته عوناً لمواجهة الحصار.. والمنفى.

شهادات اختارها الناشر

كريم مروه

من خلال قراءاتي المثابرة لنتاج سعد الله ونوس المسرحي، لاسيما في السنوات الأخيرة، ومن خلال أحاديثي ونقاشاتي معه التي لم تنقطع، منذ مايقرب من ربع قرن، أجدني، اليوم، أكثر معرفة بعالمه الثقافي الواسع والمتعدّد، وأكثر اقتراباً من القضايا التي تشغله، والهموم التي تؤرقه، وأكثر انسجاماً معه في تحديده لهذه القضايا والهموم، وفي معالجتها، شفهياً، وكتابياً، وفي السلوك العام. فهو، حين يتحدّث إليك، في هذه الأيام، خصوصاً، في موضوع سياسي أو ثقافي أو فكري ـ وهي أمور وشؤون تجتمع عنده بدون افتعال ـ وحين يجادلك، بهدوئه الساحر، وبصرامته المبدئية، يُشعرك ـ أو يُشعرني، على الأقل ـ وكأنك تعيش معه في إحدى مسرحياته، أو فيها كلها، في آن، قراءة ومشاهدة، تعيش في عوالمها الصاخبة، وهي عوالمه هي، بالذات، وفي وسط الحشد الكبير من شخصياتها، وفي خضم الأفكار المتوهّجة، التي يطرحها للنقاش، وهو يدافع عنها، وتعيش معه، ومع قلقه الدائم، في جوهر القضايا التي تشغله، والهموم التي تؤرقه. وهذا، لعمري، شاهد كبير على مدى الصدق، في إبداع سعد الله ونوس الأدبي والفني، وفي عملية الخلق التي يمارسها في اختيار أبطال مسرحياته من الحياة، الأبطال العاديين والأبطال الاستثنائيين، على حد سواء. وهذا النوع من الإبداع والخلق الفنيين، عند سعد الله ونوس، هو شاهد، أيضاً. على أن الحضور الفكري في العمل الفني، عندما يكون متلازماً مع الصدق في الممارسة يُغني هذا الإبداع، ويعمّق فيه بُعده الإنساني.

عبيدو باشا

مؤصّل سعد الله ونوس. ولكنه ليس راديكالي النزعة في ممارسته التأصيل. ذلك أن تأصيله يبرز على غروب تأرجح معظم المغامرين الذين يؤرخون للحداثة بين مفهومين عن الزمان التاريخي: مفهوم تاريخاني يقسم التحديث إلى مراحل متلاحقة تتلو بعضها. ومفهوم جنيالوجي، جعل الأصول وليدة الفروع. كما ينظر إلى السابق على أنه ما يفتأ يحنّ إلى اللاحق ويقترب منه. ينطلق ونّوس في البداية

من تحديد المراحل الأولى التي عرفتها موجات التحديث، لكي يمارس اختباراته على الضمائر المخمّرة في أفران الحروب المتعاقبة منذ بداية القرن. «مأساة بائع الدبس الفقير» تُولِدُ المتن التاريخي القائم على محاكاة عناصره. الحال اليونانية، تلعب دور الكلمة في مساحة الـ «ذي بدء» المشهورة. إنه يؤكد لنفسه بداهة، أن الانقطاعات خطرة، وأن التقطّع يذكر بها ويهدّد بعواقبها. وأن لاتشكيك بالتواصل. وهو تواصل لاهب. أي أنه في معناه الأولي فاعل في سياق. وأن السياق لابد أن يستقيم حتى تندرج التجربة فيه، أية تجربة.

سعد الله ونوس مسرحي في السياسية سياسي في المسرح. إلاّ أن وظيفته لم تنته هنا. فكتابته، إلى قلة من آخرين، واجهت انتهاكات خطيرة وكثيرة. واجهت انتهاك الكتابة عبر التلقين السطحي والخطابي والصياغات الجاهزة كتحقيق الخصوصية، مثل استلهام التراث وتوهم أننا ضمنا استقلالاً وهوية مميزين بمجرد الاتكاء على حكاية تاريخية أو على بعض أشكال الفرجة التراثية. وقد تميّز صاحب هذه الوظيفة، وهذه نقطة تحسب له بجدارة، بعدم الانزلاق في مزالق الشعبوية التي أفضت في محصلتها الأخيرة إلى تداخل هش بين المسرح الجاد والمسرح التجاري. كما أنه لم يسلك مسالك الكتابة للتلفزيونات العربية، بهدف ربح مادي سريع أو ثراء متوهّم. كتابته واجهت من زاوية أخرى، انتهاك الكتابة المسرحية، بواسطة الفيض المبتذل والتافه الذي تتقيأه شاشات التلفزيونات العربية، يومياً. التقاليد التي يعوّل عليها ونّوس، عنصر أساسي في إدراك المتفرج الفرق الجوهري بين المادة الدرامية المزعومة التي يراها على الشاشة وبين الكتابة المسرحية التأصيلية والجادة. وهو من ندرة نادرة، حوّلت الكتابة المسرحية العربية عن مجاري فصامها المفتعل مع العرض المسرحي.

د. جابر عصفور

هذا التعدد في أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التي يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ في مسرحيته المنمنمات، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقنعة أحادية البعد، ينطق

الحاضر من خلالها، مهما صغرت أو دقّت، وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن مجرد وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيل الماضي إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر، من دون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها الذاتي من حيث هي مرآة. التاريخ، هنا، حضور متعيّن في الزمن، صراع قوى محددة، ومجموعة متفاعلة، والكشف عنه كشف عن الماضي في سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما ينطوي على تعدد الدلالة التي تعني تعدد مستويات الدال، ولذلك تتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية، في مسرحية سعد الله ونوس، طابعاً بنائياً وظيفياً يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية»، لو استخدمنا المصطلح البلاغي القديم، حيث تمتزج الاستعارة بالكناية، من حيث هي دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه (....).

يبطئ سعد الله ونوس إيقاع الالتقاء بحضور التاريخ، ويسمر العين والذهن أمام التفاصيل الصغيرة، غير البارزة، من تدافع الرؤى، وينقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هي دال مزدوج، يومئ إلى حضوره الذاتي في الوقت الذي يومئ إلى حضور خارجي، ويشير إلى الزمن الماضي وإلى الزمن الحاضر.

عبلة الرويني

يتوقف بعمق وبروح أكثر شفافية أمام أهواء ونوازع الشخصيات، دون أن تعنيه مناصبها ومراكزها، إلا باعتبارها مكونّات ثقافية ونفسية للشخصيات.. يفارق المكان (دمشق)، والزمان (النصف الثاني من القرن التاسع عشر) فهو لايقدم عملاً عن البيئة، ولايقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية، بقدر ما يصوغ كتابة تحولية ترفض محدودية الوضع الإنساني... ولعله يفارق أيضاً ماركسية (تطوير الوعي) بمنهجيتها المادية الجدلية الممتدة في غالبية نصوصه المسرحية، إلى تجربة روحية، تمزج بين الصوفية والسريالية، عبر مفهوم «امتلاك الجسد للحقيقة».. لهذا يتأسس النص على قراءة الجسد ـ كموضوع للحقيقة ونواتها العميقة ـ في تعارضه مع الظاهر السائد، وفي تحركه خارج الأعراف القيم والشريعة.

علاء الدين كوكش

كنا نجلس بعد العروض المسرحية على «مسرح الحمراء»، أنا وسعد الله في مقهى اللاتيرنا القريب من المسرح، نناقش هموم المسرح وهمومنا وردود فعل الناس.. وكان سعد الله ـ ولايزال ـ مسكوناً بهاجس التغيير، والمسرح الذي يجب أن يساهم بتغيير الناس.. وعبر حوارات طويلة وصلنا إلى قناعة: إن هذا المسرح الذي نطمح إليه لن تقف في وجهه السلطة فقط والأنظمة القائمة، بل والناس والذين يتضرّرون من هذا التغيير.. إذ إن هؤلاء لايأتون من فراغ ولايقفون فيه، وإنما هم يستندون إلى بنيان مجتمع قائم بأفكاره وقناعاته منذ مئات السنين، وهذه الأفكار والقناعات سوف تقف عائقاً في وجه التغيير، حتى من خلال الناس الذين لهم مصلحة في هذا التغيير.

إذن يجب أن يُهدم هذا الجدار الذي يستند إليه المجتمع، وهذه الطمأنينة إلى ثباته ورسوخه يجب أن تُهز وتُثقب...

د. ماري الياس

فلئن كان مسرح ونّوس قد تطور ونضج مع الزمن، نتيجة التفاعل مع الظروف، فإن الجديد فيه يتعلّق بالضرورة بوضعه كإنسان وبالظروف التي يعيشها، وكذلك بوضع العالم المحيط، وموقف الكاتب من هذا العالم، ولكن هذا يعني أن هناك تطورات على هذا المستوى؛ منها أن ونوس، في هذه المرحلة، لايزال يكتب ليقول شيئاً ما، لمن..؟ للآخرين.. للقارئ.. بكل تأكيد، ولكنه بشكل ما، أيضاً، يقول نفسه لنفسه.

وبغض النظر عن البعد النفسي للشخصية، فإن أهمية هذه المسرحيات، أيضاً، تكمن في أنها لاتبسط العلاقات مهما كانت طبيعتها، ولاتُعطي أجوبة بقدر ما تطرح أسئلة. فالطرح هو الإشكالية التي تعني الكاتب والقارئ معاً، وموضوع كل مسرحية يأتي على شكل سؤال أو أسئلة (المنمنمات.. الطقوس) أكثر منها أجوبة،

فالأمور تُطرح بتعقدها، والمشكلة أو القضية المطروحة مهما كانت طبيعتها، تُطرح ضمن علاقة ما، هي جزء منها لأن الأمور معقّدة ومعقّدة جداً، وفي هذا يتشابك ما قد يبدو للبعض ثانوياً ويتقاطع مع ما هو معترف به على أنه أساسي. ويكون تلمّس تراكب العلاقات وتشابكها هو الجديد والهام في هذه المسرحيات.

طلال سلمان

سعد الله نوس مقاتل نادر. أحياناً تحس كأنه «فارس» يعيش خارج زمانه المنقضي. وفي مسرحيته الجديدة «ملحمة السراب» يبلغ سعد الله ونوس ذروة التحريض والتعبئة ضد الفساد والإفساد والطغيان، ضد النظام العالمي الجديد، ضد هذا التحالف الشيطاني بين السلطة والمال ورجال الدين والضعف البنيوي المريع في المجتمع المتخلّف والمقموع. سعد الله ونوس يكتب بوجعه، ويتقصد أن يوجعك، أن يعرض عليك صورتك الحقيقية في مرآة رؤاه المستقبلية.

د. سامي سويدان

يبلغ سعد الله ونوس في «طقوس الإشارات والتحولات» شمولية في النظر وعمقاً في الرؤية يضعان هذا العمل في ذروة الإنجازات الإبداعية التي عرفها النصّ المسرحي العربي الحديث. إذ تتداخل في هذه المسرحية الصراعات الداخلية والخارجية وتتقاطع المصالح الاجتماعية والأهواء الذاتية، ليظهر كم أن التوازنات المستتبة هشّة والمؤسسات التي تستند إليها متداعية على الرغم من المظاهر الخادعة والادعاءات الكاذبة، وكم أن القمع مشوّه ومدمّر في آن، بحيث تحاصر الرغبات المنطلقة ومحاولات التحرّر والتخطي بالسجن أو القتل أو الجنون.

يلتحم في هذا العمل الجنس بالسلطة والعشق بالموت والباطن بالظاهر لتعلن الحرية، في خضم هذا الالتحام، جوهرالوجود الإنساني ولتُعلن ممارستُها في الشروط السائدة مأساةً فاجعة.

د. يمنى العيد

.. ونص سعد الله تنويع إبداعي على معارف متجذّرة في ما هو اجتماعي - تاريخي يخصّ الإنسان العربي في علاقته بحريته، وجسده، كما في علاقته بسياسة حكّامه المستبدين، بالغزاة المعتدين، بالسائد من المعتقدات، بالمفاهيم والمعارف المنحرفة عن أهدافها النبيلة، وبالتالي، بعيشٍ يومي بائس، وتاريخ تتكرّر هزيمته.

تمتدّ دلالات منمنمات تاريخية البعيدة علينا نحن القرّاء في هذا الزمن العربي، تحاور وعينا، وضمائرنا، تعيد إلى السياسة، إلى المواقف المسؤولة، وإلى الخيارات المصيرية.. معنى الكرامة والأخلاق.

محمود امين العالم

لا أكاد أجد في تراثنا المسرحي المعاصر نموذجاً آخر ارتفع إلى هذا المستوى المسرحي الرائع لمسرحية «باب الفتوح» (لمحمود دياب) - وعياً عقلانياً بالتاريخ ونقداً إبداعياً له - مثل مسرحية منمنمات تاريخية لسعد الله ونوس، التي استأنف بها مرحلة جديدة متميزة من إبداعه المسرحي، والتي تضمنت كذلك - فيما تضمنت - رؤية نقدية لعالم من العلماء ذوي المكانة الرفيعة في تراثنا الفكري هو عبد الرحمن بن خلدون.

فريدة النقاش

في مسرحيته «منمنمات تاريخية» التي يكشف اسمها عن التجاور والتجادل والتكرار اللانهائي يقدم لنا «سعد الله ونوس» بذكاء وصدق واقتدار وإتقان هزيمة العرب في الحاضر باستدعائه الماضي بعد تفكيكه، وهو يستنبط مجموعة من القوانين التي تحكم البناء التراجيدي، بإحالته إلى تفصيلات عادية تسخر منه حين

تنقلب البطولة التراجيدية إلى ممارسة يومية..

وهكذا سعد الله لايكتفي بعرض روح فترته المعاشة من وقائع العالم القديم التاريخية بل «يدفع إلى الحياة تلك الأحداث التراجيدية الموغلة في القدم التي كانت تستند إلى تجارب تاريخية أخلاقية مشابهة داخلياً لتجارب عصره بالذات، وبذلك يكشف شكل الدراما ألمع السمات التي يتشارك فيها العصران موضوعيا..» وتتكشف لنا نحن قراء ومشاهدي المسرحية الجدلية الداخلية لأزمة عميقة يدخل إليها نظام من العلاقات والقوى آخذ في التحلل والتناثر شظايا، في إطار بنية الفلسفة العربية الإسلامية القائمة على توحيد المتناقضات.

عصام محفوظ

سعد الله ونوس، واحة تكبر في زمن التصحر. إنه ينتمي إلى فئة الكتاب الذين يحاولون الأدب الجميل بقدر ما يحاولون المساعدة، إلى الفئة التي لاتنحصر همومها بالفرد بل بالإنسان، إلى الفئة الرسولية.

عبد الرحمن منيف

منمنمات تاريخية تنتمي لهذا النوع من الأدب الذي يطالب بإعادة النظر ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة، بل ويطالب أيضاً بمناقشة: المواقف الأخلاقية التي يجب أن تتّسم بها الثقافة، العلاقة بين المعرفة والسلوك؛ دور الثقافة والمعرفة، وهل يجب أن يكون في خدمة القوة والسلطان، أم في زيادة وعي الناس وصقل أرواحهم؛ العلاقة بين الطموح المشروع للمثقّف وإغراءات السلطة والمال...

غازي قهوجي

لقد درجنا في مثل هذا اليوم من كل عام أن نتنادى ونجتمع لنقول «همساً»

ذكرياتنا القاسية والمبهجة مستذكرين دروب تواصلنا وتنافسنا، وجلسات عذاباتنا المشتركة، مستنهضين أعمارنا الجميلة وما تبقّى من تفاؤل، محاولين اختزال وتقليص ما عَلِقَ بنا من تفاصيلِ، بعضها يتقدّم خطواتنا المتوترة بهشاشة التزيين والسهولة والتزويق، وبعضها الآخر يلهثُ خلفنا ممسكاً بنا وبعناوين بعيدة عن إيقاع العصر ولونه وحرارته؛ فلكأن «خطابنا» ـ في كلّ شيء ـ لم يقطع بعد صحراء التردّد والحيرة، ولكأنّ قلقنا الروحي لم تهزّه للآن ريح الهزائم.

لكلّ هذا يتكاثر الضجيج، ويتنامى ويكبر السؤال ليبقى لنا «المسرح» واحة حرية وخيارِ أخير بهدف تشكيل خصوصية متوهجة، ثرية، لاتضيع كما ضاع غيرها وضلّ وتاه تارةً بين القبائل في الانتماء وتارةً بين ادعاءات الكونية ـ العالمية في اللاهوية.

ومن هذه الدار الرائدةـ مسرح المدينة ـ نتوجه بالحب والعرفان والتقدير من الكاتب العربي الكبير الصديق سعد الله ونوس على جميع ما أنجزه وينجزه من أبحاث وإبداعات، مسرحية شكّلت لنا ولازالت الأجوبة العميقة الحضارية، المعاصرة على كلّ أنواع التزوير الحاصل وشهوده.

أيّها الأصدقاء: مع سعد الله ونوس تكبر الثقة بمتابعة المسيرة.

عاش يوم المسرح العالمي.

عاش اتحاد النقابات الفنية في لبنان

عاش لبنان.

د. نبيل أبو مراد

لقد رغبت نقابة ممثلي المسرح والسينما والإذاعة والتلفزيون في لبنان، بالاتفاق مع إدارة مسرح المدنية، أن تغتنم مناسبة يوم المسرح العالمي هذه السنة لتقوم ببادرة تقدير تجاه جماعة من الفنانين اللبنانيين، رعيل الرواد الأقدم، من ممثلين ومخرجين وكتاب، الذين لهم إسهامات جليلة في الحركة الفنية اللبنانية في السنوات

الثلاثينات والأربعينات، والذين منهم مايزال يسهم ويعمل ويبدع..

نقوم تجاههم بيادرة شكر، هم الذين رفدوا الفن الوطني بالدم والعصب فأمّنوا له الاستمرارية، وكانوا على إيمان بما يفعلون، دون أن يعرفوا، ربّما، بأنهم يؤرخون لنهاية مرحلة من مراحل الفن التمثيلي ويهيّئون لقيام مرحلة جديدة في حياتنا الفنية، مرحلة أفادت منها أجيال الشباب ولاتزال..

نريدهم أن يعتبروا بادرتنا هذه، وبادرة الصرح الثقافي الذي يمثله مسرح المدينة برئاسة وإشراف السيدة نضال الأشقر، إنها بادرة مؤيدة ممهورة بخاتم محبة وتقدير كل الفنانين والمثقفين الذين ينتسبون إدارياً وروحياً إلى هاتين المؤسستين، بل عن كل قادري الفن والثقافة في هذا البلد.

الياس خوري

قال يعقوب الشدراوي: «أعرب ما يلي».

وذهبنا إلى المسرح لنكتشف أننا لانعرف الإعراب. ماذا نعرف، والعربي كل عربي، كان مطروحاً في الوجع والهزيمة.

قال المخرج: «أعرب ما يلي»، وجلسنا على مقاعدنا نشاهد مسرحية مؤلفة من نصوص متعددة. ثم بدأت الحفلة. أذكر أن المسرحية انتهت بالحفلة. الحقيقة أنني لا أذكر سوى أنطوان كرباج يصرخ «الأوجاع الشخصية»، ثم نزل الممثلون عن الخشبة، ووسط ذهولنا بدأ أحدهم يمزّق الخريطة، وكانت «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران».

في تلك البيروت، هذه البيروت، قال لنا سعد الله ونّوس، إنه مزّق الخريطة. لا، قال يجب تمزيق الخريطة. لا، قال إن الخريطة ممزقة ويجب لصقها. لا، قال إنه الدم. لا، قال إن «الملك هو الملك»، وبصق على التاج والصولجان. لا، قال إنه «الاغتصاب». قال إنها الحرية، قال، ومايزال يقول.

وأمس، في يوم المسرح العالمي، وقف هذا الفلاح لابساً درع الموت ليدعونا إلى

الحياة. في هذه البيروت، تلك البيروت، في هذه المدن، تلك المدن، رأيت فلاحاً عربياً يحمل قلماً ويحرث الأوراق البيضاء. ورأيت قمحاً وزيتوناً وعنباً. رأيت الكلمات مدورة كالخبز، خضراء كالزيت، مسكرة كالعنب.

أمس، أي غداً، رأيت الكلمات تصير «ملحمة السراب»، لا لأن الكلمات سراب، بل لأنها علامات تكشف السراب، وتدعونا إلى رحلة الحياة، بحثاً عن قطرة ماء في هذه الصحراء العربية، المليئة «بمنمنمات» الخيانة.

أمسِ، أي غداً، كتب هذا الفلاح، ولم يتوقف. كأن شيئاً في داخله، شيئاً ليس هو، شيئاً يخرج من أعماق يجهلها، شيئاً اسمه الحب أو الحياة أو حب الحياة، ينبت كشجرة تظلّل آلامه، وتفرش فوق روحه وسادة القلق، وتدعوه إلى قول كل شيء.

لا أذكر متى التقيت سعد الله ونوس للمرة الأولى. بل أذكر، كان ذلك في باريس عام ١٩٧٣، خلال حرب تشرين. وكان يكتب عن جان جينيه. أذكر أنني حين التقيته لم أشعر أنها المرة الأولى. فسعد الله ونوس أعرفه من زمان؛ هكذا قلت لفاروق مردم حين عرفني عليه. قلت إنني أعرفه وأنا لم أكن أعرفه. بلى كنت قد تعلّمت الإعراب قليلاً، ورأيت رأسي كخريطة الجنون في «رأس المملوك جابر»، وحلمت أنني في «مواقف»، أستطيع مع أدونيس وكمال أبو ديب وكمال بلاطة وسمير الصايغ ومنى السعودي وخالدة سعيد، أن أحرث وجه العالم بكلمات تولد من أعماق الأوجاع، وتعانق تلك الأرض التي يقول عنها محمود درويش إنها «تورث كاللغة». وأمس، وقف هذا الفلاح ليقول لنا «إننا محكومون بالأمل، ومايحدث اليوم لايمكن أن يكون نهاية التاريخ». قال سعد الله إنه اكتشف دواء ضد السرطان، قال إن دواءه كلماته. وصدقناه، والله صدقناه، كيف لانصدق من جعل «الماسة» ترقص في أحشائنا؛ كيف لانصدق من جعل عذابات «إسماعيل» بداية ضوء الأمل، كيف لانصدق من جرؤ على محاكمة ابن خلدون كي تكون الثقافة سيفاً في يد من لايملك السلاح.

قال إنها الكتابة، وصدقناه.

وأمس، أي غداً، احتفلنا بشجرة الكتابة، احتفلنا بالحياة. وكان ذلك الكاتب

النحيل، يقف على باب أرواحنا، ويقرع. كلماته تضجّ في قلوبنا وقلوبنا تنبض في كلماته. ولذلك صدقناه.

قلت له، كنت أودّ أن أقول له، لكنني كنت خجلان وحزيناً. خجلت من حزني، لأنني لم أكن أعرف، أن كل هذه الحياة، كل هذه الشخصيات والحكايات والمسرحيات، كل هذه الأحلام، تختبئ في تلك العيون الواسعة الحزينة.

وأعترف اليوم، أنني حزين، وأخجل من حزني.

لا لأنني لم أصدّق، ولا لأنني لم أره، ولا لأنني لم أكتف «بالتحولات والإشارات». أعترف أنني حزين، لأنني وأنا أكتشف هذه المجاهل المدهشة في غابة الإنسان، اقتنعت، مع سعد الله ونوس، أن الموت لاوجود له، وأن حربنا ضد الموت انتهت، وعلينا أن نخوض حربنا الأكثر قساوة وصعوبة، مع الحياة وبالحياة ومن أجل الحياة.

أمسِ، أي غداً، قال سعد الله ونوس إننا جائعون إلى الحوار.

والجوع الذي تحدّث عنه ونوس حقيقي أكثر من الحقيقة. كيف لانجوع في أرض الفقر والسجون والذل والمهانة والحزن.

كيف لانجوع، وأحذية السلاطين فوق أعناقنا؟

كيف لانجوع، والإنسان العربي، في كل مكان من هذه الخريطة الممزّقة بالاحتلال، ممنوع من الحلم والحق؟

جائعون، وجائعون إلى الحوار.

والمسرح قد يكون أرض حوار، ولكن متى يفسح هؤلاء «المهرجون» الذين يحتلون مسرح الموت في بلادنا، مكاناً لنا كي نمثل قليلاً ونتحاور ونحلم ونذهب في رحلتنا إلى أعماق هذا البحر الجميل والأزرق والمتوهج والذي لا اسم له.

وبين ذلك الأمس، وهذا الغد، تقع الكتابة.

من طه حسين الذي وقف ليدعو إلى العقل إلى حسين مروة قتيلاً في بيته، رحلة طويلة من عذابات الكتابة وحريتها.

وسعد الله ونوس، هو ابن هذه الشجرة، فالسنديانة الحمراء، بقيت وحدها في مواجهة كل العواصف. وها هي تثمر وتثمر، كأن ثمرها ليس عطاء بل مجرد وجود واجب.

في رحلة الصمت، التي قطعها هذا الفلاح العربي، كانت الكلمات تولد وتنعقد ولا تموت. لن نسأل سعد الله ونوس، كيف انفجرت به كلماته. لن نسأله لماذا انتظر الموت الذي استوطن جسده كي ينهمر بكل هذه الحالات والشخصيات والمواقف والرؤى والمسرحيات. فهو لايعرف الجواب.

قال إن الكتاب دواء وصدقناه.

لكننا نعرف، بيننا وبين أنفسنا أن الكلمات لاتشفي الجسد، وأن الكتابة ليست دواء ولابلسماً. إنها قطع من اللهب. واللهب يصفع وجوهنا، ولايعطينا طمأنينة ولاسكوناً ولاراحة.

لن أسأل سعد الله ونوس كيف أحتمل ومايزال يحتمل كل هذه الأمصال الكيميائية التي خاضت معه معركته ضد المرض.

فهو لايعرف الجواب. هو مثلنا لايعرف. لكنه يؤمن، كما نتمنى أن نؤمن، بأن الإنسان أكبر من الموت، لأن هذا العالم الذي حرثه القلم على الأوراق البيضاء، يضج بحياة لن يعرف الموت طريقه إليها.

أمسِ، أي غداً، كتب سعد الله ونوس.

في هذه اللحظة، تلك اللحظة، حين يمتزج الأمس بالغد، تولد الكتابة، وتفتح لنفسها طريقاً وتمضي إلى حيث تتوالد. في هذا التوالد، هناك سرّ لم يذق طعمه سوى الذين قبلوا أن لايكونوا إلا كظلال لحياة صاروا لها شهوداً.

وفي مرتبة الشهود هذه، يصير الكاتب ابن زمنه وابن كل الأزمنة. يغرف من عذاباته وحكايات معاصريه، حكايات الإنسان، منذ أن صار إنساناً. حكاية هذا القلق الباحث عن الحرية والعدالة.

في مرتبة الشهود هذه، يتجاور الكاتب مع أبطاله، وينسى أنه كتبهم، لأنه يتذكر أنهم كتبوه.

ونّوس، رسم ويرسم في حياته وكتاباته، طريقاً للوصول إلى هذا المكان الذي لايشبه الأمكنة، لأنه أرض التجاور والحوار والتناقضات والأسئلة والخوف والقلق والجنون والماء.

فالكلمات تشبه الماء. تتموج كالماء، وتروي كالماء، وتتلون كالماء. لكنها كالماء أيضاً تتجدد وتبقى ولاتزول.

قلت أنني حين التقيت سعد الله ونوس في باريس عام ١٩٧٣، كنت قد تعلمت الإعراب قليلاً.

وهذا ليس صحيحاً. فأنا حتى اليوم لم أتعلم الإعراب، وأنا حتى اليوم أنتظر، وأنا حتى اليوم سوف أجاوب، حين يقول لي المخرج أعرب ما يلي بأنني لا أعرف الإعراب.

في «خريطة ممزّقة تمتد إلى آخره..»، لايمكن أن نعرب شيئاً. فالعرب صاروا بلا إعراب، ياصديقي، وعلينا، عليك أنت، أن تنحت لهم من كمشة السنوات التي تعيشها، إعراباً جديداً، يسمح لهم بأن يحلموا بلصق هذه الأرض الممزقة، لا من أجل استعادة الخريطة القديمة التي اهترأت، بل من أجل رسم خريطة جديدة اسمها الحرية.

أمس، أي غداً، قال سعد الله ونوس.

وأنا صدقته. كنت أرى في كلماته مرايا كل الكلمات المحبوسة في حناجرنا. كنت أرى كل عذابات الفقراء والمضطهدين والمنفيين. كنت أرى في الكلمات التي قالها كلمات لم يقلها بعد، وربما لن يقولها، وربما على آخرين أن يقولوها، لكنها كلماته.

كأن الكلمات سجادة واحدة تمتد من أبي العلاء إلى طه حسين، ومن الكاتب المجهول «لألف ليلة وليلة» إلى الكاتب المعلوم «للمنمنمات». سجادة هي خريطة العرب الوحيدة، بعد أن تمزّقت خرائطهم، وتداعت بلادهم، واستوطن المغول أرضهم.

وسعد الله ونوس، قال إنه مجرد عامل في هذه الورشة، التي صنعت وتصنع

وستصنع عالمنا الذي نواجهه ونحن محكومون بالأمل.

أمس، أي غداً، سوف نقول:

«إننا محكومون بالأمل، ومايحدث اليوم. لايمكن أن يكون نهاية التاريخ».

روناك شوقي

* وأخيراً رشح كاتب عربي لإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي. فرحت بهذا الاختيار، فللمرة الأولى يعترف عالمياً بوجود مسرح عربي في زمن لايذكر فيه العرب إلا بصفتهم إرهابيين، وفرحت قبل ذلك لأن الاختيار لم يقع على نجم مسرحي رسمي أو تجاري، إنما على فنان زاهد عنيد ينتج بصمت ويكرس كل عمله لقضية حرية المسرح من هيمنة الدولة.

منذ السبعينات دعا سعد الله ونوس مع المخرج فواز الساجر إلى تأسيس مسرح تجريبي رداً على الظروف الصعبة التي يعيشها مسرحنا العربي. وأذكر تجربتي معه ففي العام ١٩٨٩ قدمنا عملاً مسرحياً مشتركاً «مس جوليا» للكاتب سترندبرغ، وكان محاولة لاستئناف مشروع المسرح التجريبي وعرض العمل على مسرح القباني، وكان محاولة للبحث في الموازنة بين الحاضر وبين النص كفكرة تحمل مضامين من الماضي..وساهم سعد الله في إعطاء بعض الملاحظات الجادة التي خدمت العمل من حيث انسجام الشكل والمضمون خصوصاً أن تقديم مسرحية «مس جوليا» في هذا الزمن مجازفة بما تحتوي عليه من مضامين لاتنسجم مع الحاضر. رافق سعد الله تجربتنا هذه حتى العرض الأخير. ورسخ في ذهني كم يشكل المسرح بالنسبة إليه هماً جدياً وبحثاً أكاديمياً يشغل حياته كلها.

إن تقدم المسرح في أي دولة يعتمد على مفهوم مدنية تلك الدولة. فالحرية والديموقراطية تخلق قاعدة لعلاقة حميمة بين المسرح وجمهوره، وتخلق أرضية خصبة للابتكار. وفي السابق كنا نحن المسرحيين العرب نتبادل كلمات المسرحيين العالميين: لورنس أوليفيه، بيتر بروك، وآخرون من نجوم المسرح العالمي نكرر كلماتهم من دون أن يكون لنا موقع حقيقي في مضامينها. في هذه المرة تأتي

الكلمة من مسرحي عربي عانى بنفسه من المناخ الذي يعيشه مسرحنا المثقل بكثرة الممنوعات التي تحد من حرية المخيلة ومن حرية المتعة.

كلمة سعد الله ليست مجرد دفاع عن المسرح الجاد والعربي، بل دفاع عن الحرية التي من دونها يتحول المسرح إلى كوة سوداء.

بول شاؤول

سعد الله ونوس هو سعد الله ونوس، تماماً كما «الملك هو الملك». و«الزرقاء»، زرقاء اليمامة، هي زرقاء اليمامة، وحنظلة هو حنظلة، الواحد، بين التحولات، المتماسك، الشرس، جامع الشغف والفعل، موحد الخطوة والطريق، كأن لا لشعرة أن تنزلق بين الكتاب والحياة، بين القامة والمنصة، بين الموقف وجسده.

هكذا دائماً عرفته، منقوشاً في ذاته، منحوتاً في شفافيته، شاهقاً في مراراته، رحباً في التمامه، متفتحاً في صراحته، منطوياً على أوجاعه ومعاناته.

لكن من أين هذه القوة؟ من أين هذا الإدمان اللانهائي على الوقوف بين المنعطفات الخطرة، من أين هذا الصفاء العالي وسط التحولات الملتبسة، من أين يا سعد الله، هذا الالتماع الموصول، والالتمام والانتصاب، وسط ظواهر الإظلام، والخراب واليأس والإحباط والتفكك. والأفول؟ من أين هذه القوة الفائقة النعمة يا سعد الله في التجذر عميقاً، وفي الاستنبات شاهقاً، وسط ظواهر الانهيار، والارتداد، والتراجع، والتصدع وأشكال التنكر والقفز بين الانتماءات والمواقع، وسيادة الأقنعة المتساقطة فينا ومنا وعلينا، فكأننا في نهايات التواريخ، والقضايا الخلابة، والأفكار الكبيرة صرنا من سقط المتاع، ومن تشوش الأصداء، ومما تستبقيه الهزائم من أنقاضها علينا. وكأنك أبداً تلك المرآة الملتهبة الحية، التي ترى وتشف، تلك المرآة التي تصير من عيني الزرقاء، ومن صبر حنظلة، (وأيوب) ومن حواس الألم. ومن إبراق الأمل مهما تشوش وتناءى.

قلّما عرفنا مبدعاً عربياً توحّد بإبداعه كسعد الله ونوس.

قلما وجدنا مسرحياً يتنفس مسرحه، ويتنفسه مسرحه، كسعد الله ونوس،

فمن سمره الحزيراني إلى ملحمة السراب، مروراً بـ «منمنماته» و«الفيل يا ملك الزمان»، و«الاغتصاب»، و«الملك هو الملك» هذا الهواء الونوسي الواحد، والكثيف، يخترق المراحل والكتابات والمواقف والإرهافات بهبوب واحد مقبل أبداً، بشراسة واحدة مشرعة أبداً، بيسالة واحدة مسلولة أبداً، في مواجهة الظلم والقمع، والتخلف، والإظلام، والخنوع والذل، والتسلط، والتواطؤ، والاستغلال.

قلما عرفنا مسرحياً عربياً تحوّل شغفه بالكتابة إلى حياة. شغف أرحب من التزام مقنّن، أو من إلزام مفروض، أو من توجه أحادي، بل ومن أمل ما يلوح، أو بحث ما عن حلول.. شغف صار حاسة أخرى من حواس ونوس، غريزة عضوية، قدراً يضاهي أقدار الحياة والموت والمرض والعذاب به يقاوم الحياة بالحياة. والموت بالحياة. والحياة بالموت. أو لم يقل الصديق الكبير سعد الله في كلمة المسرح في يومه العالمي، والذي كان اختياره تكريماً له ولكل أهل المسرح العربي، ألم يقل «إن التخلي عن كتابة المسرح، وأنا على تخوم العمر، هو جحود وخيانة لاتحتملهما روحي، وقد يعجلان رحيلي». ألا يعني هذا كم أن الكتابة صارت صنو الحياة، وكم أن الحياة صارت كتابة، وكم يعني ذلك أن سعد الله ونوس هو سعد الله ونوس تماماً كما الملك هو الملك، والزرقاء في الزرقاء وأيوب (وأيضاً حنظلة) هو أيوب، واحد في الحياة، وواحد في الكتابة؟

محمد دكروب

منذ بداياته، مع «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» (١٩٦٨) وسعد الله ونوس يثير فينا الدهشة، والاستمتاع، وإعادة التفكير.

أضاف جديداً إلى طرائق العرض المسرحي العربي، في مغامرة الحداثة والتجريب، وفي العلاقة مع المتفرج، خصوصاً أن المسرح هو البؤرة التي تندمج فيها متعة الفن والمشهد بمتعة الفكر وجرأة الموقف الاقتحامي.

ومع كل عمل جديد، كان ونوس يعيد تكوين لعبته المسرحية، وتجديد «مقولاته» وجمالياته التي لاتكتفي بأنها تثير الوجدان، بل تطمح دائماً إلى تحريك العقل.

على أن ونوس، في مرحلته الجديدة (ابتداء من «منمنمات تاريخية» ١٩٩٤) لايكتفي بأن يثير دهشة القارئ (والمتفرج، لاحقاً) بهذا المدى الشاسع لفضاءات مسرحياته هذه، وتواتر مشاهدها السريعة، والتحولات الجذرية في سلوكات الأشخاص، وعنف الاحتدام في صراعات المواقف والمصالح والأفكار - بل هو يثير دهشة النقاد والباحثين ويدفعهم - كما فعل هو - إلى إعادة تقويم مسار مسرحه في ضوء جديد يلقيه ونوس نفسه على مساره هذا في مرحلتيه الأساسيتين.

ففي حديث جديد له، نشرته مجلة «الطريق» اللبنانية (العدد الأول لعام ١٩٩٦) ضمن ملف خاص عنه، يقول/ يعترف ونوس بوضوح: «كانت لدي أوهام على كل المستويات.. كنتُ أفرض على نفسي نوعاً من الرقابة الذاتية، رقابة داخلية قوامها، كما كنت أتوهم، تغييب الثانوي لصالح ما أعتبره قضايا مهمة.. كنت أشعر أن المعاناة الذاتية أو الخصوصيات الفردية أمور (بورجوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تنحيتها.. كان اهتمامي منصباً على وعي التاريخ.. لهذا كنتُ، على مستوى الكتابة المسرحية، أشعر دوماً أنني لستُ في جلدي..».

إذا كانت طبائع الشخصيات ونزوعاتها الفردية، والتغييرات في أشكال التركيب الفني الدرامي لهذه المسرحيات، وجديد الموقف الذي يذهب في الكشف إلى العمق من أسباب الهزائم والانهيارات، وبجرأة وقسوة تدفع بالقارئ بعيداً جداً عن أقاليم التفاؤل القديم السهل.. فإن تحليل ونوس الواعي لمرحلتيه، وتحديده عناوين التغيرات والتحولات والاختلافات بينهما.. تدفع الناقد الباحث في مسرح ونوس إلى إعادة القراءة في أعماله هذه كلها، بالتفاعل مع أقوال ونوس التي تشبه أن تكون اعترافات نقدية. هنا أيضاً، تتجلى موهبة ونوس في قدرته على إثارة الدهشة، في عقل الناقد هذه المرة، ودفعه إلى الدخول في أقاليم هذه التجربة الراقية، متعة إعادة التفكير والتقييم، في مسرح ونوس كله، وبالتفاعل مع الإضاءات الونوسية الجديدة نفسها.

خالد المبارك

* قررت هيئة اليونسكو أن يكون يوم المسرح العالمي - ٢٧ آذار (مارس)

مناسبة لتكريم المسرح العربي باختيارها الكاتب سعد الله ونوس ليلقي كلمة المسرح.

مرة أخرى تبادر هيئة دولية فتدرك المكانة الرفيعة لأحد كتابنا العرب قبل المنظمات والمؤسسات العربية. وواجب كل المسرحيين والحادبين على مستقبل المسرح في البلدان العربية أن ينتهزوا هذه المناسبة لكي يطالبوا الدوائر الرسمية وغير الرسمية بالتعامل مع المسرح بما يستحقه من تقدير وتشجيع ومساندة انطلاقاً من اعتبارات عدة نوجزها في ما يأتي:

أ ـ المسرح والفنون المتفرعة عنه مثل السينما والتلفزيون ديوان العرب في نهاية القرن العشرين، عدد الذين يشاهدون الفيلم الجيد أو المسرحية الجيدة أوالمسلسل الجيد يزيد مئات بل آلاف المرات على عدد الذين يقرأون الشعر الجيد.

تغيرت المجتمعات العربية، والفنون التي تلبي حاجة المجتمعات الجديدة تختلف عن الفنون التي سادت في الأطر الاجتماعية القديمة، ولعل عظمة صلاح عبد الصبور كشاعر تكمن في إدراكه هذه الحقيقة البسيطة وانتقاله بموهبته الشعرية إلى خشبة المسرح.

ب ـ المسرح ليس من الكماليات في المجتمع، تلك التي تُناقش في نهاية موازنة الدولة أو الوزارة وتمنح فتات الأرصدة. إنه مكوّن أساسي من مقومات التنمية والتحديث، وهو يستحق من العناية والتمويل ماتستحقه الطرق والمصانع والمدارس.

جـ ـ آن الأوان لكي تدرك مؤسسات التعليم العالي المتحجرة الجوراسية أن المسرح العملي (التطبيقي) جدير بالدراسة والتحليل والتعمق.إن التعالي على هذا النوع من فروع المعرفة يعيب مؤسساتنا التعليمية ويبرهن علىعجزها عن أداء دورها الطليعي في التنوير.

تحية في يوم المسرح العالمي لسعد الله ونوس ولهيئة اليونسكو وكل المسرحيين العرب المستضعفين المهمشين.

نضال الأشقر

* اليوم العالمي للمسرح الذي تحييه اللجنة الدائمة للمعهد الدولي للمسرح مرّة في العام من المناسبات المهمّة، إذ يجذب اهتمام العالم إلى الفن المسرحي وإلى ناسه وأهله. إنه يوم لافت حقاً لأنه يعيد الحوار بين المسرح والرأي العام العالمي، فالمسرح يجب أن يكون كما كان دوماً منذ تأسيسه موئلاً للتأمل في القدر والوجود والذات الإنسانية والاجتماعية.

إلا أن اختيار الكاتب المسرحي سعد الله ونوس ليوجّه كلمة هذا اليوم هو بمثابة الفرح الكبير لنا، نحن أهل المسرح العربي، خصوصاً أن سعد الله ونوس صاحب صوت معترض ورافض ومتمرد. ومسرحنا العربي كما نعلم يعاني الكثير من القمع والكبت والرقابة ويحتاج أكثر ما يحتاج إلى أصوات جريئة مثل صوت ونوس.

وشخصياً أعتقد أن ونوس كتب خلال الأعوام الأربعة الأخيرة أهم ما كتب في المسرح عربياً. وسيقف القراء العرب عند مسرحيته «طقوس التحولات والإشارات» طويلاً، فهي بلغت ذروة الدهشة وقاربت مناخاً أقرب إلى المناخ الشكسبيري. إنها مسرحية ترقى بجوها الدرامي إلى مستوى المسرح العالمي المشرق والعريق.

ولن أتردد في تسمية اليوم العالمي للمسرح بيوم سعد الله ونوس، ومن خلاله يصبح ذاك اليوم يومنا جميعاً. فسعد الله ونوس هو من الكتّاب القلائل الذين يملكون مشروعاً ثقافياً شاملاً. إنه صاحب مشروع ما لبث يعمل عليه مدركاً تفاصيله وأبعاده. وأهم ما في ونوس تطابق شخصه مع نتاجه الإبداعي وتطابق سلوكه مع عقيدته. ولا فرق بين سعد الله الفنان وسعد الله الشخص.

وفي كل ما كتب أصرّ سعد الله على الصدق. وكان صادقاً وسيظل صادقاً في ما يكتب. ولعلّ التحوّلات التي طرأت على العالم المعاصر وعلى كل العالم العربي وقلبت المقاييس والموازين وبدّلت ما بدّلت، لم تنعكس سلباً على مسار ونّوس بل كان لها صدى حقيقي وفاعل. فالكاتب كان حقيقياً وصادقاً في مواجهة تلك التحولات. سعد الله ونوس شخصية فريدة في ثقافتنا العربية.

يعقوب الشدراوي

نحن (العرب) تعوّدنا المدح في المناسبات وها أنا أسمح لنفسي فأقول: لابدّ من بعض مسرحياته ليكتمل رفّ من رفوف مكتبة المسرح العربي، ليس كمادة للقراءة فقط، بل كوجه من وجوه التقدم الحضاري، ولعلّ هذا البعض سيقرأ ويمثل في بلاد شتى.

لماذا؟

إن سعد الله ونوس يمتاز أسلوباً عن عصره الزائف المحيط بدنيا المسرح العربي. في عرفي ليست مسرحياته في مجملها انعكاساً للأحوال السائدة. أجل هو يسعى إلى مسرح سياسي ولكنه يعمل في الاتجاه المعاكس. ليس في إمكاني الآن أن أتذكر كل عمل من أعماله على امتداد عمره لأقوم أسلوبه ككل.

أدرك أن سعد الله لم يبن في الفراغ ومن الممكن أن يكون مسرحه قد ألف بمساهمات عالمية ومحلية. ما أعرفه أنه عندما شرع في رسم خشبته تخلى ببعض فنانينا عن الخشبة الأولى. ولايدفعني إلى مثل هذا القول إلا فكاهته العذبة وخياله الواسع الذي جعل شخصيات مسرحياته رجالاً ونساء حقيقيين، وبراعته في تشييد معظم مسرحياته، وحرصه على معرفة أسباب فضائل الناس ورذائلهم على السواء.

إنه علامة بين الحقيقي والزائف في مسرحنا، إنه حدّ فاصل بين كل ما هو حرّ وعفوي مفيد وما بين كل ماهو متكلف ومتعمد وغير طبيعي. ما أن أفتح مسرحية من مسرحياته وما أن أقرأ الجمل الأولى إلا وأشعر بمزاج متوتر ينذر بحلول شيء ما. وهكذا أيضاً فإن بعض شخصياته ما أن تتكلم بضع كلمات حتى تتكوّن وتنتصب أمامك.

سعد الله ونوس كل سنة وأنت بخير.

ريمون جبارة

* اختيار سعد الله ونوس ليلقي كلمة اليوم العالمي للمسرح هو اختيار لنا جميعاً، كأهل مسرح ومثقفين ومواطنين. وشخصياً أشعر أن ما كتبه ونوس منذ

مطلع تجربته يمثل الكثير من مخاوفي وأحلامي وهزائمي. إنه واحد من كتابنا الكبار النادرين. نجح في طرح الأزمات والهموم والشجون التي عاناها ويعانيها المثقفون والمواطنون على السواء.

سعد الله ونوس كاتب من طينة خاصة ومن وجع خاص ومعاناة خاصة.

أدونيس

* تنهض رؤية سعد الله ونوس، في مسرحه، على قراءة المجتمع العربي في بُناه العميقة وفي سيرورته وصيرورته. إنها قراءة أفقية وعمودية، تتلاقى فيهاأبعاد الزمن - ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. وهي، تبعاً لذلك، قراءة تتجاوز النقد إلى نوع من الإحاطة تتضمن نوعاً من إعادة التكوين - لا في ما يتعلق بالمجتمع وحده، بل في ما يتصل أيضاً بالفرد ووعيه.

وهو، في هذا كله، كمثل المبدعين الكبار، يقارب الحياة والأشياء بطريقة جديدة، وجمالية جديدة. وهو، كمثلهم أيضاً، يفتح في نتاجه فضاء آخر لكتابة تاريخ آخر.

غادة السمان

لأن الموجة تشي ببحرها، والشجرة تدل على غابتها وتحمل خصائصها، سأنطلق في حديثي عن مجرة سعد الله ونوس، من كتابه «طقوس الإشارات والتحولات» («دار الآداب» - ١٩٩٤) الذي أنجزت قراءته قبل دقائق.

«لاشك في أن العالم اختل والحقيقة ضاعت». «كيف تنقلب الحقيقة خديعة، والخديعة حقيقة؟» «لا أحتاج إلا إلى الحقيقة وأطلب من المفتي أن يساعدني على كشفها». هذه الصيحات والهمسات التي يطلقها أبطال مسرحية «طقوس...»، تنم عن حكاية الحب بين سعد الله ونوس والحقيقة كما هي حال الفنانين الكبار الملتاعين بها. يكتب ونوس: «أيكفي أن يجمع الناس على أمر كي يغدو حقاً

وصواباً؟ ألا يمكن أن ينخدع الناس؟... أيجوز أن تُخفى الحقيقة وتُبدى حسب ما يشاء الهوى، أو حسب ما تشاء المصلحة؟. أقول لك: الحقيقة تظل هي الحقيقة».

إنها «حفلة سمر» أخرى من حفلات كاتب يعرف أنك «إن كتمت وأخفيت عشت وتكرمت. وإن صدقت وكشفت نبذوك وأخرجوك منهم»، وأنت مطالب دائماً بتفصيل الحقائق على مقاس المصالح حتى ولو خرجت بـ «قصة تحير العقل» على رأي الوالي في مسرحيته تلك، حيث يتناول الكاتب طُرفة شعبية فيحيك حولها لؤلؤة ويحوّلها أسطورة مريرة هاذية بكثير من الطرافة المحزنة والمرح الباكي. وتظل قوة فن ونوس كامنة في قدرته على خلق شخصيات حية تلغي الستارة والحدود بين المتخيل والحقيقي، ويمضي أبطال مسرحيته إلى بيوتهم كبقية الناس، ويظلون أحياء حتى بعد انتهاء تقمص الممثلين لهم خلال فترة العرض، ويتابعون حياتهم كالمتفرجين الآخرين. ففي مسرحه الكل بطل ومتفرج وحقيقي ووهمي (...).

وإذا كان المسرح هو مشاهدة اللامرئي والموجود أمام وجوهنا في آن، فإن ونوس أحد كهنته وعرافيه الذين يرسمون لعبة المصائر والأقدار لبشر يحاولون لحظة حرية، على الرغم من شبكاتهم العنكبوتية التي ولدوا داخل نسيجها التاريخي. و«ما أغرب هذه الدنيا. وكم هو هش مصير الإنسان فيها» كما يقول، و«الحقيقة هي ما وافق أهواء السادة وما انقادت إليه العامة انقياد الأعمى»، حيث الكل يتحدث عن الحرية ويعني بها حريته في قمع خصومه!

يسجل لسعد الله ونوس حنانه على المرأة، ورسمه لها ككائن حي له روح. وهو أمر ليس شائعاً في «الأدب الذكوري».

حرف سعد الله ونوس شجاع وجميل ومبدع.. ومن دون «ولكن...».

محمد إدريس

للمرة الأولى يتم اختيار مؤلف مسرحي عربي كي يكتب رسالة «معهد المسرح العالمي» (IIT) التي توجه كلّ عام إلى أهل المسرح وجمهوره في العالم أجمع. إنّها

بادرة اعتراف عالمية بموهبة كاتب ترك بصماته الراسخة على مسيرة المسرح العربي، ولعب دوراً أكيداً في تطوره. ولامفر من أن نرى في ذلك الحدث أيضاً، شكلاً من أشكال الاعتراف بالتطور الذي أحرزه هذا المسرح، وهو يندرج اليوم في سياق دينامية عالميّة، بفضل جهود مبدعيه في الغرب والمشرق على السواء.

وسعد الله ونّوس، هذا الوجه المرجعي بين وجوه المسرح العربي المعاصر، هو خير وريث لأبي خليل قباني، مواطنه وأحد رواد فن الفرجة في الشرق العربي. ونصوصه التي قدّمت بنجاح على المسرح في أغلب العواصم العربية، تعكس همومه الوطنية والديموقراطية.. مثل بريخت يعالج ونّوس التاريخ، لا كغاية بحدّ ذاتها، بل كمادة مجازية تسمح له بمعالجة قضايا الحاضر، بعمق وقوة.

لكن ونوس، على الرغم من هذا الاختيار الجمالي الذي التزمته منذ تجاربه الأولى، بقي منفتحاً على التجارب المختلفة التي خاضها مسرحيون آخرون، في تونس على وجه الخصوص. فهنا يفضل أهل المسرح «الواقعية اليومية»، الفجة والعنيفة غالباً، على الواقعية الرمزية» التي انتمى إليها، والتي لاتفتقر أبداً إلى الشعرية والعمق الفلسفي.

ومدير «مسرح القباني» الدمشقي رجل حوار، عرف كيف يستغلّ بشكل إيجابي تلك الخناقات الإيديولوجية والجمالية التي طالما قسمت مبدعي المسرح العربي. فأعماله نفسها عرفت تطوراً مثيراً على امتداد السنين، فارتمت على دروب جديدة، واختبرت أشكالاً وقوالب غير مطروقة، لكنّها بقيت تحفر من دون كلل في الاتجاه نفسه، اتجاه يختصر وضع المسرح في مواجهته لواقع لايبعث على الرضى، في عالم عربي يبحث عن نقاط ارتكاز ثقافية وتاريخية جديدة.

باسم أسرة المسرح التونسي، يتمنى أعضاء «المسرح الوطني» لسعد الله ونوس كثيراً من الشجاعة في صراعه ضدّ المرض الذي ينخره. نتمنى له حياة مديدة، زاخرة بالنشاط والابتكار والإبداع.

إميل حبيبي

منذ عام النكبة الثانية، ١٩٦٧، استقبلنا مسرحيات ونوس بفرحة أشبه بفرحة السائرين في ديماس مظلم حين يسطع في وجوههم بصيص من نور. تتميز أعمال سعد الله ونوس المسرحية بالشجاعة الفائقة نصاً وروحاً، مبنى ومعنى: لقد أدهشنا بمغامراته الفنية في عالم المسرح، وبأنه سبقنا في مواجهة الذات من دون أية محاولة لتعليق أوزار مجتمعاتنا على أية «شماعة» أجنبية من مسرحيته الأولى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» إلى واحدة من أحدث مسرحياته، «أحلام شقية»، وجدته أشجع منا، أشجع مني على الأقل، في تعرية سوءات مجتمعنا السياسية والاجتماعية.

في «حفلة سمر» هتف: «ليس وجودنا هو السؤال الجوهري، وإنما نوعية هذا الوجود». وقال: «نحدق في المرآة ونسأل سطحها الثقيل بإلحاح: من نحن؟.. لاتتعبوا عيونكم فلن تلتقوا ما يبصر.. لاشيء على الإطلاق. ولكن أتعرفون لماذا؟ صور محتها المصلحة الوطنية قبل أن تتشكل... وأقول لكم كيف تم ذلك.. سنة بعد سنة تم ذلك، هكذا تم: لاتتكلم! اللسان يغوي. الكلمة فخ. من أجل المصلحة الوطنية قطعوا ألسنتكم. قطع اللسان أسلم عاقبة. وقطعنا ألسنتنا. لماذا قطعنا ألسنتنا؟ لاتنس أن للمصلحة الوطنية سجوناً لاتنفذ إليها الشمس ولو مرة واحدة في العام... إذاً نحن ملايين من الألسنة المقطوعة تتراكم خلف أبواب مغلقة، في أفواه مغلقة، في مراحيض مغلقة»!

وفي «أحلام شقية» وجدنا أصدق شجاعة في تعرية مصيبة المصائب في مجتمعاتنا العربية ـ اضطهاد المرأة العربية، الأم والزوجة والأخت والبنت. فحتى الحلم بالمساواة محظور عليها. تهتف غادة حسرة: «لامجال للحلم. لامجال للتمني. لاشيء إلا الموت. لاشيء إلا الظلام والموت. أين الشعر في هذه الدنيا؟! أين غابة النخيل والشرفة التي ينأى القمر؟ لا الحلم ممكن. ولا التمنّي ممكن. لاشيء إلا الظلم والموت!».

قبل حوالي عشرين عاماً، حين كنت مقيماً في العاصمة التشيكية براغ، تلقيت من أديب شاب رسالة قصيرة ومذهلة، حدثني فيها عن مجتمعه العربي، «كيف

يقتلنا الأجنبي ثم يعود مجتمعنا إلى قتل القتيل مرة ثانية؟». هذه الفكرة المذهلة قادتني إلى العديد من رواياتي عن مأساة شعبي العربي الفلسطيني. وعلق في ذهني طوال الوقت أن هذا الأديب العربي الشاب هو سعد الله ونوس. ربما أكون مخطئاً. ولكن، حتى ولو لم يكن هو الذي لفت نظري إلى هذه الفكرة المذهلة فإن العديد من مسرحياته ينم عن هذه المأساة ـ هذا الديماس العصري الذي فُرض علينا السير في غياهبه حتى فتح ونّوس أمامنا كوة جاءنا منها بصيص نور.

إن اختياره من قبل منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم الثقافة («اليونسكو») لكتابة رسالة المسرح هذا العام، يطمئننا على قدرة ثقافتنا العريقة أن تخترق حجب الظلام التي أقيمت ماينها وبين أوقيانوس الثقافة العالمية. وسيظل سعد الله ونوس، في عيون جيلي، أديباً عربياً شاباً يطمئننا على أن حياتنا لم تذهب عبثاً.

الطيب الصديقي

لاشك في أن سعد الله ونوس هو أول رجل مسرح في سوريا، وهو أول من اخترع مفهوم «التسييس» في المسرح العربي. كما أن مسرحيته «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» هي من أنجح المسرحيات السياسية، بل هي من الأعمال القليلة التي استأثرت باهتمام أجيال من المخرجين العرب.

التقيت سعد الله ونوس لأول مرة سنة ١٩٧٢ حسب ما أتذكر. يومها جاء إلى الرباط يدعوني للمشاركة في مهرجان دمشق المسرحي، حيث عرضت هناك مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذاني». كان هو يعرفني وكنت أعرفه مؤلفاًمسرحياً مبدعاً، ومنذ ذلك اللقاء تعمّقت عرى صداقة لازالت قائمة بيننا.

من الصعب علي الفصل بين سعد الله ونوس الإنسان والكاتب. إنه في حياته مثلما في إبداعه مفرط الحساسية وموهوب في رؤية الأشياء التي تكمن خلف الأشياء. ومن المؤكد أن التكريم الذي حظي به من منظمة اليونسكو، ليقوم بالنيابة عن جميع مسرحيي العالم بتقديم الكلمة في يوم المسرح العالمي، هو اعتراف بهذه الموهبة الفريدة.

خالدة سعيد

تتلاقى في أعمال سعد الله ونّوس صنعة الحرفي وإلهام الراعي، ذخيرة الحكواتي، بصيرة المحلل وشعرية ابتداع الأساطير والرموز. كأنّه يقي مشهدية الخشبة مستهدفاً مابعدها وما وراءها. نجده في سياق أعماله يرسخ تصوّره لعملية المسرحية أساساً من حيث هي معرفة وكشف وتخيل وإبداع، ويرسم ملامح فلسفته المسرحية.

فالمسرح كما يبدو من خلال أعمال ونوس مضيق امتحانْ ومنزلق كشف ومهواة فضيحة. بل هو أكثر من هذا. إنه في هذه الأعمال الغرفة المركزية الأخيرة، البؤرة التي تقف على الحد بين النشوة والصعق، حيث متعة الحكاية تخترقها مدية الكشف. إنه الدائرة التي تتوسط دوائر التجمع والاجتماع، واللحظة التي تتوسط بين الأزمنة كجسر عبور، والمكان المزمن ـ المؤنسن حيث تتقاطع خيوط الرؤية، تتواجه المتناقضات، تتكشّف الخفايا وترتسم قوس المصائر والاحتمالات.

والمعرفة المسرحية في أعمال هذا الكاتب، لاتتوالد من الحكاية وحدها، مهما حفلت بالعبر، ولا من نسق انتظام الوقائع وتقابل الأزمنة والأمكنة (كما في «مغامرة رأس المملوك جابر») فحسب. بل إنّها تتوالد أيضاً من تعدد الأنا وتكسراتها ومبادلاتها وانعكاساتها المتقابلة في المرايا الجماعية. إنها تتوالد في لعبة الاستبدالات التي تكرر في مسرحياته، وتقترن بالتحوّل والكشف (كما في «الملك هو الملك»، «طقوس الإشارات والتحولات». و«ملحمة السراب»، فضلاً عن «مغامرة رأس المملوك جابر» و«مأساة بائع الدبس الفقير»). وتصوّر سعد الله ونّوس للمسرح لاينفصل عن تصوره للتجمع الإنساني وقدراته الخلاقة. فالمسرح ـ عنده ـ من التجمع والاجتماع، بمثابة البصيرة والضمير والخيال من الفرد والوعي الفردي، بكلّ ما يتضمنه ذلك من قدرات إبداعية وتحويلية.

وتتعدّد عنده المسرحيات المبنية على اللعب، إذ تبدو اللعبة اختباراً لنظام الاجتماع وعلاقات الاجتماع وأساطيره ومقاتله، تبدو نوعاً من مراوغة المصير كما في «الملك هو الملك» مثلاً. ففي إطار السيرك، وعلى خلفيات ألف ليلة وليلة،

تنهض اللعبة المسرحية ليفضي عبث التبادلات إلى المآل الفاجع، فيما يخترق المشهد الاحتفالي ضوء التحليل التاريخي. وجابر الألمعي - كناية المثقف ورمزه - يبتكر لعبته الفذة المفاجئة، يعير رأسه للوالي المحاصر، فيكتب الوالي الرسالة على رأسه. يحمل جابر (الكاتب) رأسه المكتوب بحبر السلطة ويجهل أنه يحمل حكماً بإعدامه.

سعد الله ونوس مهندس منظومات ورؤى، رسام مسارات عبور وتحوّل، صائغ كنايات وأمثولات، مبتدع شخصيات وكشاف بواطن، ونحات رموز.

رفيق الصبان

فارس نبيل يملأه العنفوان والكبرياء، في زمن شحّت فيه الفرسان. يكابر على القهر الذي يطوي عليه ضلوعه، على الصراخ النبيل في وجه سلطة تسحق طموح الإنسان وحقه في أن يحيا... بينما امتلأت دنيانا بفرسان من ورق يمتطون جياداً خشبية بلا روح، ويلوّحون بأقلام مكسورة في حقول محترقة مليئة ببقايا الجثث المتعفنة التي تحوم حولها عقبان شرهة، اعتادت أن تتغذى بالجراح الصديدية وأن تلعق الدماء المتخثرة على وجوه فقدت ابتسامتها.

منذ أن انفجرت مسرحيته الأولى «حفلة سمر...»، صوت سعد الله ونوس ناقوس يقرع في ظلام ليلنا الخالي من النجوم، يذكرنا بإنسانية فقدت معانيها لأنها أهدرت الإنسان مبرر وجودها. وتوالت صرخاته المسرحية، صرخة إثر صرخة، تصل إلى عنان السماء وتمس السحاب وتجعله يقطر غيثاً من نار ونور. ضمير وقلب وعين سعد الله ونوس، أبحر دائماً في اتجاه الإنسان وتناقضاته، أحلامه وإحباطاته، فشله النبيل وآماله المحبوسة في قمقم. وقلمه ازداد شفافية وسحراً، تحت وطأة الألم، بحيث أصبحت شخوص مسرحيته الأخيرة «الإشارات والتحولات» أثيرية مطلقة، تكاد تكون قبساً من نور، تحيط بها الظلمات، فتعكس ظلالها المدهشة على جدرانها ذاكرتنا ومشاعرنا وقلوبنا.

سلاح ونّوس هو كلمته، وكبرياؤه وقلقه الإنساني. ومشغل التمرد هو رهانه

الحقيقي الذي يجعله فريداً مدهشاً في عالم نسي تماماً معنى الدهشة.

عباس بيضون

كانت صحبة أشهر حين استلم سعد الله مسؤولية القسم الثقافي في «السفير» البيروتية التي كنت أعمل فيها، قبل أن يغادرها في العام نفسه (عام الاحتلال الإسرائيلي للبنان). لقيته بعدها مرات معدودة، ثم لاخبر بعد ذلك ولا لقاء.

العلاقة بيننا قد لاتجد بسهولة اسماً. أما أنا فلم أشك يوماً في كونها صداقة. لم يكن الوقت كافياً ربما، لكن بوسع اثنين مهزومين ووحيدين تقريباً (على الرغم من الصلات الكثيرة) أن يتوافر واحدهما للآخر ساعات طويلة، للحديث حول طاولات المطاعم وفي الاستديو الذي سكنه سعد الله.

لم نكن قريبين كثيراً في المشارب والآراء. الحرب اللبنانية جعلتني بعيداً عن الخطاب القومي اليساري، وليس سعد الله الذي عانى تأزم هذا الخطاب بعيداً عنه. كانت بيننا الحرب التي جعلتنا ننكفئ إلى خصوصية، أرجح أنه وجدها مغالية. لكن الآراء والمشارب ليست كل شيء، لمهزومين يشتركان في الأرق والمهدئات والقلق. كان القلم يومذاك غدا ثقيلاً على أصابع ونّوس، وأحسب أن هزيمه كانت هنا. ليست المرة الأولى التي يطرد فيها المرض القلق، ويجعل الخطر المرء غير قادر على مواصلة الهرب، ويضعه أمام نفسه وأمام حقائقه. لكن سعد الله مع ذلك مثل نادر. فالمرض الذي استبد به لم يرجعه إلى عمل حياته فحسب، ولكنه أبرز أفضل ما فيه، شجاعته ونزاهته والتزامه.

كتب ونوس، علي عتبات الخطر، أفضل أعماله وأعمقها، وأغناها أخلاقياً وفنياً. لكن النادر أيضاً أن المرض لم يمتلكه، هو الذي كتب ولايزال عن مرحلة وشعب. كأنه رأى مرضه، ورأى الخطر، مشبوكين إلى الصميم في تاريخ ومرحلة، كلما توغّل فيهما سمعنا أكثر صيحة نفسه.

فيصل دراج

شهوة حارقة تودّ إصلاح العالم، وحزن عميق على عالم يرفض الإصلاح ويستمر كما كان عنوانان كبيران يلازمان مسرح سعد الله ونوس. في مسرحيته «مأساة بائع الدبس الفقير» ينتهي الفقير الذي عبثت به الأيام إلى «لطخ سائل مصفر يبقع الإسفلت»، وفي مسرحيته الأخيرة «يوم من زماننا» ينهي الإنسان المخذول حياته صارخاً، «ما أشد وحشة هذا العالم». وبين المسرحيتين ربع قرن من الزمان وما يزيد، كأن العالم عصي على التغير، وكأن ونوس لايغيّر من أفكاره النبيلة شيئاً.

يدعو ونوس إلى مسرح سياسي، ويفتش عن السياسة في مواطنها الحقيقية. إنها تتجلى في صمت المواطن الرهيب وفي تماسك المجتمع، أو في تداعي البشر وأسباب الهزائم المتواترة. والسياسة، كما يفهمها المبدع السوري، تقوم على مستويين، العلاقة بين «المتفرج» والسلطة المسيطرة التي تحدد طبائعه، هذا الإنسان الذي يقبل على المسرح الجاد أو يهرب منه، مرآة لأشكال التربية الفنية والأخلاقية والثقافية التي تلقاها في حياته اليومية والبحث عن «المتفرج الآخر» الذي يتبنّى رسالة العرض المسرحي، ويترجمها إلى وقائع عملية.

عبر ونوس في سن مبكرة، عن تصوره للعمل المسرحي في ارتباطه العضوي بالهم السياسي. كان ذلك في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» (١٩٦٨). والرجوع إلى أعمال ونوس يعطي صورة عن شغف بالتاريخ لا شفاء منه. فشيء من هذا التاريخ موجود في أعمال الشباب، كما هو الحال في مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» (١٩٦٩) حيث رخاوة الشعب تزيد من يباس السلطة، و«رأس المملوك جابر» (١٩٧٠) التي تدلل على «تسييس السلطة وهشاشة الوعي الشعبي» الذي يفضي بحامله إلى الهلاك. غير أن مسرحية «الملك هو الملك»، التي كتبت سنة ١٩٧٧، تشكل تحولاً نوعياً في تعامل ونوس مع المواد التاريخية. ففي المسرحيتين السابقتين، اكتفى سعد الله بإعادة بناء الحكاية من وجهة نظر الوظيفة المسرحية القائمة على

الإقلاق والتحريض. أما في المسرحية الأخيرة فإن ونوس يكشف التاريخ ويثبته في لحظة معينة، كي يقرأ فيه الصفات النموذجية للسلطة التقليدية في الأزمنة كلها. فهو لاينطلق من الحاضر ولايعود إلى الماضي، بقدر ما يحاول النفاذ إلى زمن السلطة في شكلها النموذجي، هذا الزمن الذي تشتق منه أزمنة السلطات المحتملة كلها.

كان سعد الله يعيد كتابة «القضية الكبيرة» بأشكال مختلفة، مؤكداً أن زمن المسرحية الخارجي لا أهمية له. فمسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» المستوحاة من «حكاية قديمة» هي كتابة أخرى، بمعنى ما، لمسرحية «بائع الدبس الفقير» التي تنتمي إلى الحاضر. إنهما ترصدان نهاية الإنسان المستلب، فبائع الدبس تدوسه الأقدام اللاهية، والمملوك جابر يعطي رأسه إلى السيّاف الهائج. وربما تشكل مسرحية «رحلة حنظلة» (١٩٧٨) المأخوذة عن نص لبيتر فايس كتابة أخرى للمسرحيتين السابقتين، حيث النهاية تختلف باختلاف وعي الإنسان الذي عاش الغفلة طويلاً قبل أن يرتقي إلى مرحلة اليقظة. ولا يختلف الأمر كثيراً في مسرحية «الاغتصاب» (١٩٩٠)، التي استفاد المؤلف فيها من عمل الكاتب الاسباني بويرو باييخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمي».

يختار ونوس لمسرحيته الأخيرة، «ملحمة السراب»، نهاية فاجعة. إذ يرحل صاحب البصيرة تاركاً خلفه مجموعة بشرية تنحدر إلى الهاوية من دون أن تدري، أو تمشي نحو الكارثة بقرار مكتمل. والمبدع السوري عادل في تشاؤمه، فأحلام الشباب انطفأت مسرعة، مخلفة الرماد وتعب الروح. فلا المبدع عثر على متفرجه الذي يترجم الفكرة، ولا الفكرة التقت بالمجموع الفني الذي تبحث عنه، ولا البحث الفردي والجماعي التقيا بالدروب الصحيحة. كان على الكاتب الذي استنهض النيام يوماً أن يطوي أحلامه، وأن ينتقل من تعاليم اليقظة إلى أقاليم الرثاء. وعلى الرغم من التعب المتكاثر فإن سعد الله ونوس يكتب بلا انقطاع، ويردد دائماً: «في الكتابة نقاوم الموت وندافع عن الحياة». فالكتابة والحياة يستمران حتى خفقة الروح الأخيرة.

الفريد فرج

يعتبر سعد الله ونوس واحداً من أبرز المسرحيين الذين نجحوا في وصل المسرح بالأدب، وممن اهتموا بارتباط المسرح بالتاريخ والتراث العربي. ومع أن مسرحياته قليلة العدد فهي عالية القيمة، وتتميز بتقنياتها المبدعة ونظرتها السياسية العميقة.

والكاتب السوري ينتمي إلى فريق مؤلفي المسرح الذين أثروا على مسيرة هذا الفن في العالم العربي، وكان لي شرف الإعلان عن هويةّ هذا الفريق ورفع رايته حين كتبت مسرحية «حلاق بغداد» ١٩٦٤، وربما قبلها مع مسرحية «سقوط فرعون» ١٩٥٧. ثم انضم إلينا وعزز تيارنا قاسم محمد (العراق)، وعز الدين المدني (تونس) والطيب الصديقي (المغرب) وممدوح عدوان (سوريا) فضلاً عن الكاتب المبدع سعد الله ونوس.

وكان لهذا الفريق فضل إدخال المسرح كله في سياق الأدب العربي والفكر العربي والتقنيات العربية للفنون والآداب، وفتح باب التراث الساحر لاستلهامه، والبحث عن جوهر الشخصية العربية بأدوات الأدب المسرحي. كما طرح هذا الفريق الأسئلة عن هوية المسرح العربي، وعن العنصر القومي في المسرح الحديث، وعن الأساليب المستحدثة في المسرح لمخاطبة وجدان الجمهور العريض.

وكان ونوس في طليعة هؤلاء بإسهاماته الرائعة، إذ أضاف بلا شك إلى المسرح روح الرفض في إطار التاريخ، ونبرة التمرد المطعمة بنزاهة المفكر وإبداع الفنان، وبحس وطني مرهف يكشف الحقيقة في ضباب الواقع. زاملته ثلاثين عاماً على البعد، وكنت أشعر دائماً أنه أقرب الفنانين إلي، وأنه حاضر دائماً في مشاغلي الفكرية والفنية، قلمه يشع في الدنيا حولي.. حولنا جميعاً، ذلك الثابت على ناصية قضيته، والدائم التجدد والابتكار.

شريف الخزندار

طيف سعد الله ونوس خيّم على الخشبة العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

كلّ عمل جديد من أعمال هذا الكاتب المقلّ، كان يثير النقاش وردود الفعل الكثيرة. وكلّ عمل من أعماله، حتّى لو لم يقدّم على المسرح إلا لماماً، تحوّل إلى أسطورة. بعد سنوات، مع المسافة التي يوفرها الزمن، لابد من تحليل ظاهرة ونوس. ولابد أن نأخذ بعين الاعتبار الرجل بكليته، في التزاماته ونصوصه، كي نفهم الدور الحاسم الذي لعبه في تاريخ المسرح العربي الجديد.

«عبقرية» ونوس في اعتقادي، تكمن في هذا التكامل بين فكره وإبداعه المتصل بحياته، وفي نزاهته ووفائه لهذا وذاك عبر مواصلة البحث، والإخلاص لرسالته. سيأتي يوم، يصبح بوسعنا أن نخرج من سياق الكتابة التي يلفح بلهيبه، لنقيس الأبعاد الحقيقية لهذا الكاتب، فنفيه حق قدره ونضعه عند المفصل الحاسم لتاريخ المسرح العربي.

جواد الأسدي

في مناخ التصدع والتفكك الذي يتحكم ببنية المسرح العربي، يضعك سعد الله ونّوس على حافة الأمل، يفتح لك باباً طهرانياً أو ممراً لنور قوي وساطع يستمد زخمه من مفهوم هذا الكاتب لرجل المسرح. وفي وقت يتضاءل الرسوليون، وينتحر المحدثون، ويهاجر العقلانيون، يظل سعد الله ونوس متمترساً في مكانه، غارفاً من ينبوع بيئته كأحد أهم المحاربين الدونكيشوتيون ممن يحتكمون إلى المسرح لمواجهة طواحين الدم والدمع والوجع والمرارة اليومية.

والمسرح عند سعد الله ومعه، هو مسرح يشبه إلى حد بعيد إعادة خلق ما ضاع، أو لملمة المكسور، أو المسفوك على الأرصفة من عرق ودماء ولوعة. فهذا الكاتب لايرى العالم من زاوية أحادية، ولا يسقط في مجانية إنشادية أو يعكز على ثيمات ملفقة. إنّه لايستعير، يجانب التكرار، لايقع في فخ المحكي أو المعمول عليه، أو المستورد. إنه يحرث في الـ «هنا» بامتياز، يغرف من قلب الذاكرة الشرقية، يلوكها ثم يهضمها ليعيدها إلينا بوصفها المتخيل المنشود أو المحتمل (. «طقوس الإشارات والتحولات» مثلاً، ذاك الذي يؤدي مسارات متشابكة.

يضعنا في مناخات الحريق، والتهدم الروحي، لمجتمعات معرّضة للانتهاك والتآكل والاضمحلال. نصوص غير مسدودة أبداً، بل ومنفتحة على البركاني، على كلّ آفاق التأويل. فالكاتب يعمد إلى نفض الغبار المستتر في قاع الأحداث يضرب بمعوله في غربة الأمكنة وغربة الشخصيات، كأنما نصوصه تحرق مريديها وأمكنتها، حروفها حطب ليوم التنوير المستحيل («منمنمات تاريخية»).

شخصيات تضرب في جذر الذاكرة، تخربها، تفكك كينونتها ومعمارها ثم تكتبها من جديد، لتبدو ملتاعة، معذبة، مكهربة، تعيش على حافة الانهيار. في «الاغتصاب» التي قمت بإخراجها تندفع الشخصيات اليهودية إلى أعلى حالاتها العدوانية، في مناخ من التقابل والضرب الموجع على الفكر المتزمت الذي يعيش حالة من الانغلاق المفزع والشوفينية المقيتة، من دون أن ينسى منوحين المتنور الذي يكرّس التفكير الحر فيبدو نشازاً في خارطة النص والعرض.

المملوك جابر وطقوس الإشارات وجهان لمرآة واحدة، قنديلان لعتمة واحدة، حكايتان مجبولتان بالفتنة تقومان على الانهيار الأخلاقي. تمرغان السلطة بوحل الشارع، والشارع بوحل السلطة والقراءة نفسها يمكن تطبيقها على «المنمنمات» و«الملك هو الملك». يعرف سعد الله كيف يدير مطحنة النص. لنبش العفن الذي يعشعش في الأروقة العليا والتحتية. يغرف من النص التراثي، ليعيد لوكه وكتابته بحريق لامثيل له: إنه يضيء ليحترق، هكذا هو سواء على صعيد حياته الشخصية ـ حياة كل يوم في البيت والشارع ومع الأصدقاء ـ أو على صعيد علاقته بالنص.

عندما ذهبت إلى دمشق مقذوفاً من عراق روحي، احتمى وجعي برمته، كل بيته صار بيتي. بيت سعد الله ونوس هو بيت كل أصدقائه، يوزع الحب والعذوبة على الآخرين، كأنه قديس أدمن خبز المودة: ذات نهار سافل ذهبت إلى بيته، قلت له لقد أعدموا ابن أمي رمياً بالرصاص. قال: هوّن عليك، إنهم يعدموننا جميعاً. نحن موتى يا جواد مع هذا علينا أن نعيش حتى الرمق الأخير.

لعل أخطر ما تواجهه نصوص سعد الله ونوس، موت الحياة التي تحيط بنصوصه. الحياة مع العرب أو عند العرب، مؤسسات ومجتمعات توصلنا جميعاً إلى إدمان الذل وإدمان السكوت والإدمان على العوز. أصبحنا خرافاً بامتياز،

وأكثر ما يعذب المبدع هو موت مايحيط به.

المسرحي الألماني هاينر مولر عاش بقوة نصوصه التي بقيت مزهرة أكثر منه. فالشعب الألماني يعرف كيف يدافع عن نص مولر. المخرجون والممثلون والكتاب والنقاد، تملكوا اعمال هاينر وحولوها منطقة إشعاع، جذبوا بها العالم أو صدّروها إلى العام، ولاتكاد مكتبة فرنسية أو يابانية تخلو من نصوصه. أسوق هذا المثل، بين أمثلة كثيرة أخرى، كي أؤكد على موت المبدع العربي في حياته. سيظل العرب بلا ذاكرة، إلا إذا جاز اعتبار الردة الماضوية ذاكرة! المؤسسة العربية الرسمية تعرف كيف تدفن النص وكاتب النص مرة واحدة وإلى الأبد. لانعرف كيف نحتفي بمبدعينا، لا أقصد هنا الحصول على نياشين أو المشاركة في كرنفالات جوفاء. فالمطلوب أن يتحول النص إلى حياة، ليكون منارة مجتمعه.

ولعل سعد الله ونوس سبق الجميع، ليحصل على شرف اعتراف أقرانه في العالم، كما أنه أكثر مبدعي مسرحنا المعاصر قدرة على مقاومة الخراب. لذا لابد أن تزهر نصوصه المتدافعة، المشاكسة التي تضعه في مصاف الكتاب الطليعيين في المسرح المعاصر.

فاروق عبد القادر

على الضفة الأخرى من اليأس ينبت الأمل، وها هو كاتبنا المسرحي الرائع يواجه المرض بالكتابة، ويقاوم رياح العدم الصفراء بالإبداع الفني الخالص. كأن هذا الإبداع أصبح الخيط القوي الذي يشده إلى الحياة: به يخاتل العدم ويراوغه ويرجئ قدومه. ما أن يفرغ من عمل حتى يشرع في آخر، حتى تدفق إبداعه قوياً، خصباً، خلال السنتين الأخيرتين اللتين أهدى خلالهما قرّاءة ثلاث مسرحيات طويلة، ومسرحيتين قصيرتين. أمام هذا الفيض الدافق من الأحداث والشخوص والأفكار والمشاعر والأحلام والرؤى، لاتملك حقاً إلا الإعجاب بتلك الطاقة التي انطلقت من أسارها، فلم تضعف ولم تهن.

لنتأمل نهايات الأعمال الأخيرة: تنتهي مسرحية «يوم من هذا الزمان» بانتحار

بطليها معاً، وتنتهي «منمنمات تاريخية» على قيام تيمور لنك باستباحة المدينة المستسلمة، لقادته أولاً، ثم لجنده اللذين «نهبوا ما قدروا عليه وسبوا الأولاد والنساء والرجال ثم طرحوا النار في المنازل والدور والمساجد وصارت دمشق بعد الوفرة والبهجة أطلالاً بالية ورسوماً خالية». أما في «طقوس الإشارات والتحولات»، فإن تحولاتها تصيب كل المشاركين فيها: تقتل الماسة، ويجن قائد الدرك، ويسقط المفتي والنقيب كلاهما إلى مهاوي العشق المذل والدروشة المهينة. وفي «أحلام شقية» يموت الأمل ويبقى القهر على حاله.

نهايات قاتمة نعم، لكن رؤية المسرحي في عمومها مازالت تنبض بالأمل. وها هي الزرقاء، في عمله الأخير «ملحمة السراب»، تقول لنا رؤيتها الأخيرة قبل أن تغمض عينيها عن عالم الهزيمة والموت والخراب: «أخبرا أن الزرقاء قالت: لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكناً أن تبصر في البعيد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل».

نجمة واحدة واهنة الضوء تلتمع في ليل الهزيمة والخراب. لكنّها تكفينا. فما يزال الأمل موجوداً في قدرة الإنسان على الصمود والتجاوز، شرط أن يفهم حقائق الصراع، وألا يخون أو يجبن أو ينتهز أو يؤثر الصمت المريح. وها هو سعد الله نفسه القضية والبرهان.

سامي خشبة

حين كتب سعد الله ونوس أول مسرحياته «حفلة سمر...»، غيّر الكثير من المفاهيم السائدة ذلك الوقت حول المسرح العربي. فالمسرح «المحترم» كان آنذاك يكتفي برسم صورة لأحد جوانب الوجود الإنساني. لكن الكاتب الشاب الذي وصلنا صوته من سوريا بعد صفعة الهزيمة، جعلنا مشاركين في الفعل المسرحي، ليس عبر دفعنا إلى المشاركة المباشرة سيحدث لاحقاً، بل من خلال جعل الفعل المسرحي جزءاً مهماً من حياتنا خارج صالة العرض، حين لانعود متفرجين على جانب من جوانب وجودنا، بل نعود أطرافاً فاعلة وشركاء في هذا الوجود.

كان ونوس في تلك اللحظة، بعد هزيمة حزيران (يونيو)، مهموماً بالقضية القومية والوطنية، ولكنه صاغ ذلك الهم بأن أعطاه عمقه الحقيقي، كاشفاً الهزيمة من خلال أسبابها الغائرة في بنيتنا الثقافية والاجتماعية. كنا متفرجين أو مستمعين، وأدرك هو أن مواجهة أعباء المعركة القادمة تقتضي أن يتحول المتفرجون إلى مشاركين. فطالب الفهم أو صانعه، وطالب الانتصار، لايمكن أن يكون متفرجاً فقط.

وتبنّت هذه الخيارات كوكبة من المسرحيين المنتمين إلى الجيل نفسه: محمود دياب في مصر، وقاسم محمد في العراق، وحتى روجيه عساف في لبنان، وغيرهم. صارت المشاركة مبدأ رئيسياً للإبداع المسرحي، وتوارت سلبية الفرجة. وحينما بحث النقاد عن إمكانات فتح الطريق أمام لغات مسرحية أخرى، استعاروا من صاحب «رأس المملوك جابر» مصطلح «مسرح التسييس» لكنّ الأطر المكتشفة سرعان ما تحوّلت قوالب مكرّسة، علماً أن محاولات كثيرة أخرى راحت تسعى إلى إيجاد وسائل بديلة، وآفاق مختلفة، لتحقيق المشاركة وتجاوز الفرجة السلبية، واستيعاب القفزة النوعية للمسرح العربي. تلك القفزة التي بدأها ويواصلها سعد الله ونوس.

ممدوح عدوان

لقد كان «سعد الله ونوس»، ومنذ زمن لم ينتبه إليه المنشغلون بالصراعات، كاتباً صاحب مشروع ومحرضاً لما نحتاج إلى تحريضه فينا. كان مبدعاً قادراً على تحريض توقنا إلىالإبداع. وكان في المسرح، الذي لايهتم به أحد إلا في المهرجانات الاستعراضية للمنجزات، فاتحاً لعوامل جديدة أمام مبدعين أرادوا أن يتلمسوا الطريق نحو الحياة والناس والفن والأصالة.

استطاع «سعد الله ونوس» أن يحرض المسرح العربي، ورجال المسرح العربي، منذ أواخر الستينات نحو نفض كسل التقليد والجمود، ونحو البحث عن صيغ مبتكرة ونابعة، في الوقت ذاته، من نكهة البلد والأرض والتراث.

ومما يمكن أن يُحزن مبدعاً مثل «سعد الله ونوس» أنه، وهو الداعي والمحرض نحو الإبداع والابتكار، قد وجد نفسه أمام كومة ممن أرادوا تقليده.

وشأنه هنا شبيه بشأن «تشيخوف» الذي أراد شاعرية الواقع فابتلي بمن ظن أن الواقع هو البعد عن الشعر. كذلك ابتلي «سعد الله ونوس» بمن توهموا أن التجديد في المسرح هو في سلخه عن جمهوره عن طريق ادّعاء التغريب أو التجريب أو الشعوذة الشكلية التي تخفي الخواء، أو من توهموا أن السعي إلى الجمهور يجب أن يتحقق بالإسفاف والسطحية.

ثم هل كان لدينا في ماضينا مسرح؟

بدلاً من الانهماك المضيّع في البحث عن مفردات ضائعة في هذا الكتاب أو ذاك قام «سعد الله» بالقراءة نيابة عن الباحثين وخرج بمسرح عربي. وكما فعل رواد المسرح في منتصف القرن جلب شيئاً من صنعه ممزوجاً بثقافته وموهبته وقال: هذا هو المسرح، أو هذا هو المسرح الذي نحتاج إليه، أو هذا هو المسرح الذي يجب أن نسعى إليه.

بسعد الله ونوس نزداد غنى: به نكبر. ومعه نكبر.

شوقي بغدادي

ليس سعد الله ونوس مثقفاً كبيراً أو كاتباً مبدعاً موهوباً فحسب وإنما هو في اعتقادي وقبل كل هذا إنسان واضح صريح، منسجم مع مبادئه وقناعاته في كل مايصدر عنه من سلوك أو كتابات. إنه إنسان مريح منذ اللحظات الأولى لتعرّفك به بعكس كثيرين من الكتّاب الذين تُحيرك تصرفاتهم وكتاباتهم وتصريحاتهم الملتبسة والمتناقضة، أو لايتركون على الأقل الانطباع المريح بأنهم هم أنفسهم كما يظهرون لك وأن ليس هناك شخصية أخرى مختلفة متوارية خلف القناع الذي يظهرون به للملأ. وأهم ما يُريحك لديه أنه إنسان ديمقراطي بكل كيانه قولاً وعملاً حتى ولو أنك اختلفت معه أحياناً فلسوف يريحك منه أنه لايتكلّف في مواقفه إطلاقاً مهما كانت الظروف والأحوال، وأن إيمانه بحريّة الإنسان في التعبير

دونما خوف أو عقاب، وبالحوار المتكافئ بين الناس. تلك هي القناعات التي تعجبني في سعد الله أكثر من أي شيء آخر، وتقنعني بأنه في جميع تصرّفاته وكتاباته ومواقفه كان يصدر عن تلك القناعات وبهذا المفهوم أفسّر موقفه من قرار اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

انيسة عبود

أيها المبدع الكبير.. ليس وحده المسرح يتقهقر.. وليست وحدها المدن تضيق بالمسارح كما تقول.. إنها تضيق بالقصيدة والقصة. وكل الأشياء الجميلة تتقهقر الآن لتطفو التفاهة.. كما ذكرت. والشاشات الملونة الفارغة إلا من الأجساد العارية والصور التي لاتهدف إلا لإثارة الغرائز وتقزيم العقل والفكر. ومع أن العالم.. كما تقول.. صار قرية واحدة.. فإن قرانا ماتزال مفصولة عن العالم.. مثلنا نحن تماماً. الهوة واسعة.. والكآبة أوسع.. والحلم مخيف.. من يجرؤ على الحلم؟!

د. بثينة شعبان

..الجرأة والصدق هما صفتان لكاتب أسس ليس فقط لمسرح عربي وإنما لثقافة عربية ولإنسان عربي مؤهل أن يأخذ مكاناً ريادياً بين الأمم وكيف لا، وفكر سعد الله يسبر عمق التاريخ فتعيد أعماله خلق الحاضر من خلال البحث في أغوار الماضي، وتعيد كتابة الماضي من خلال فهم أصدق وأدق وأجرأ، فتراه نسيجاً متصلاً بالحاضر يسلط الأضواء على أوجاعه وهمومه. والهم الأول والأخير في كل هذه المعادلة الصعبة هو الإنسان، وخاصة الإنسان المثقف لأنه يبقى الأمل في عالم يتصدى ويتداعى. لقد برهن وهج المشاعر أن الجميع يشاطرون سعد الله رؤيته وجوعه إلى الحوار وعطشه إلى إصلاح الثقافة وأمله في أن تكون الثقافة كما قال هي الجبهة التي نتمترس بها في دفاعنا عن الذات والهوية والقضية.

وليد معماري

سعد الله.. القامة الرمح.. والسنديانة المفردة.. نؤوب إليها كما العصافير من هجير أو عتمة.. كما المطاردون يلوذون بقلعة أخيرة مازالت عصية على الهزيمة.. نتمسك بالمراكب الأخيرة، والشواطئ تبتعد.. إنما مثلما يقول سعد الله ونوس: إنّا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لايمكن أن يكون نهاية التاريخ..

نبيل حفار

تميزت كتابات سعد الله ونوس المسرحية منذ البدايات المبكرة في الستينات بوعي ثاقب للبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وبكيفية تداخلها وتأثرها المتبادل وبتمظهرات تأثيرها في حياة المواطن وبصوغها وتطويعها له عبر السلطات الحاكمة.

المواطن بعلاقته بالمجتمع وبالسلطة كان دائماً القضية الأساسية في أعمال ونوس، لابمفهوم الفرد المنعزل الغارق بقضايا الذات، بل كخلية عضوية في بنيان المجتمع وقد وصفت مسرحيات ونوس المبكرة القصيرة أو ذات الفصل الواحد بأنها متأثرة بالأشكال ومضامين مسرح العبث الأوروبي الذي انتشر تأثيره سريعاً إلى جانب الفكر الوجودي في المنطقة العربية. ولكن، إذا أمعنا النظر في القضايا التي تطرحها تلك المسرحيات وبأسلوبها اللغوي، مثل «لعبة الدبابيس» و «الجراد» و«المقهى الزجاجي» لتأكدنا من عجز هذا الوصف عن الغوص وراء السطح الظاهر للوصول إلى حالات اجتماعية يعاني منها محيطنا، يطرحها ونوس بلغة رشيقة ومكثفة تعبر عن جوهر الحالة وتفجرها من داخلها بغية تعريتها ومن ثم معالجتها كمرض جاثم في كياننا. وفي مسرحيات قصيرة أخرى من الستينات مثل «فصد الدم» و«مأساة بائع الدبس الفقير» و«جثة على الرصيف» يتطرق ونوس إلى قضية مولد المقاومة واحتمالات استمرارها في الأجواء العربية الفاسدة والمخربة، وإلى اضطهاد المواطن وتقزيمه حتى التلاشي عن طريق أجهزة السلطة السياسية، وإلى

الثمن الاقتصادي للإنسان في مجتمع يحكمه الاضطهاد الطبقي.

عبر هذه المسرحيات وغيرها من نتاج الستينات نشعر ببذور المشروع الفكري الفني الذي يمهد بوضوح للمرحلة القادمة، حيث ستتبلور رؤيته لدور المسرح في سياق الحركة الاجتماعية، وحيث ستتطور أدواته الفنية من خلال كتابته للنصوص كمشاريع عروض مسرحية تتكامل على الخشبة، لا كنصوص أدبية مكتملة في ذاتها، بل منفتحة علي التجديد والتطوير حسب ظروف العرض ورؤية المخرج المبدع. وهذا، تحديداً، هو ما شجع العديد من المخرجين العرب على تناول مسرحياته برؤى إخراجية مختلفة مع المحافظة على التوجه الفكري للنصوص.

سيرة الكاتب

١٩٤١ ـ ولد سعد الله ونوس في قرية (حصين البحر) بمحافظة طرطوس: سورية.

درس الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية، ثم تابع الدراسة في ثانوية طرطوس حتى نهاية المرحلة الثانوية.

(في فترة مبكرة بدأ يقرأ ما تيسر له من الكتب والروايات. وكان أول كتاب اقتناه ـ وكان عمره ١١ سنة ـ هو «دمعة وابتسامة» لجبران. ثم نمت مجموعة كتبه وتنوّعت: طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة، نجيب محفوظ، يوسف السباعي، عبد القدوس.. إلخ).

١٩٥٩ ـ حصل ونوس على الثانوية العامة، وسافر بعدها إلى القاهرة في منحة دراسية، للحصول على ليسانس صحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة.

١٩٦١ ـ انفصال الوحدة بين مصر وسورية (هزة شخصية كبيرة). كتابة مسرحية طويلة عنوانها: «الحياة أبداً» ـ لم تنشر حتى الآن.

١٩٦٢ ـ مقال في مجلة (الآداب) البيروتية حول الوحدة والانفصال. مقالات في جريدة (النصر) الدمشقية.

١٩٦٣ ـ الحصول على الليسانس. دراسة نقدية طويلة عن رواية «السأم لمورافيا» (مجلة الآداب). مسرحية «ميدوزا تحدق في الحياة» (مجلة الآداب). العودة إلى دمشق، والعمل كموظف في وزارة الثقافة. كتب قصصاً قصيرة، ومقالات نقدية، ومسرحية «جثة على الرصيف»، نشر معظمها في مجلة (الموقف العربي ـ دمشق)

١٩٦٤ ـ «فصد الدم» مسرحية قصيرة (مجلة الآداب)، «مأساة بائع الدبس الفقير» (مجلة الآداب)، إضافة إلى المقالات والمراجعات النقدية.

الإشراف على عدد خاص أصدرته مجلة (المعرفة) السورية عن المسرح، ونشر فيه ونوس دراسة عن «المسرح في مصر»، دون توقيع. ودراسة عن «توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول». عيّن مسؤولاً عن قسم النقد في مجلة (المعرفة).

١٩٦٥ ـ إضافة إلى عمله في وزارة الثقافة، أسندت إليه سكرتارية تحرير قسم الثقافة والمنوعات والتحقيقات في جريدة (البعث). حدّد القسم، ونظّمه وأشرف عليه قرابة العام.

صدرت أول مجموعة له من المسرحيات القصيرة عن وزارة الثقافة السورية تحت عنوان «حكايا جوقة التماثيل»، وضمت المجموعة مسرحيات: (لعبة الدبابيس ـ الجراد ـ المقهى الزجاجي ـ مأساة بائع الدبس ـ الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا).

١٩٦٦ ـ سافر إلى باريس في إجازة دراسية، وكتب بضع قصص قصيرة، وعدداً من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوربا، نشرت في مجلتي (الآدب) و(المعرفة) وجريدة (البعث).

١٩٦٧ ـ هزيمة حزيران (زلزال مريع). العودة إلى سورية. تعمق الإحساس بالهزيمة. السفر من جديد إلى باريس بعد أشهر من الضياع والمرارة.

١٩٦٧ ـ ١٩٦٨ ـ كتب مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، ثم مسرحية قصيرة «عندما يلعب الرجال» مجلة (المعرفة). دراسة حول الثقافة الأوربية نشرت في مجلتي (المعرفة) و(الطليعة) السوريتين. مع نهاية العام يعود إلى دمشق.

١٩٦٩ ـ كتب مسرحية «الفيل يا ملك الزمان»، ونظّم مع عدد من الفنانين مهرجان دمشق المسرحي الأول في شهر أيار/مايو، حيث قدم خلاله أول عرض مسرحي له، ضمَّ في وقت واحد «الفيل يا ملك الزمان» من إخراج علاء الدين كوكش، و«مأساة بائع الدبس الفقير» من إخراج رفيق الصبان.

أسندت إليه رئاسة تحرير مجلة (أسامة) للأطفال، وبعد أن عمل مع عادل أبو شنب

بضعة أشهر في تأسيس وإصدار هذه المجلة، أسندت إليه مديرية المسارح والموسيقا. بقي فيها أربعة أشهر، ثم طلب إعفاءه منها، فعاد إلى رئاسة تحرير مجلة (أسامة)، وبقي في هذا المنصب حتى عام ١٩٧٥.

١٩٧٠ ـ نشر حوارين مع الناقد الفرنسي (برنار دورت) والمخرج الشهير (جان ماري سيرو)، في مجلة (المعرفة، العددين ١٠٢ و ١٠٣)، كذلك نشر «بيانات لمسرح عربي جديد» مجلة (المعرفة، العدد ١٠٤)، والمسرحية الطويلة «مغامرة رأس المملوك جابر» مجلة (المعرفة، العدد ١٠٥). كتب في العام نفسه سيناريو «حكاية تل العرب»، الذي كان من المفترض أن يخرجه توفيق صالح للسينما، لكن السيناريو منع.. ومازال ممنوعاً حتى الآن.

١٩٧١ ـ عمل مع عمر أميرالاي في التجربة السينمائية: «الحياة اليومية في قرية سورية». مقالات في مجلة (الطلائع). منع عرض المملوك جابر في ليلة الافتتاح.

٢ أيار، العرض الأول لمسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» في دمشق. نجاح كبير.

١٩٧٢ ـ مقال أسبوعي في جريدة (البعث) تحت عنوان «كل أحد». إعادة كتابة مسرحية «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» لمصطفى الحلاج. كتابة مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني».

١٩٧٣ ـ سافر إلى فرنسا لمتابعة دورة اطلاعية. وأثناء إقامته هناك سافر إلى فايمر في ألمانيا الديمقراطية، حيث أمضى شهراً تابع فيه تدريبات مسرح فايمر على مغامرة رأس المملوك جابر. بإدارة المخرج الشاب «نوبير»، وحضر حفل الافتتاح.

١٩٧٤ ـ العودة إلى دمشق. مجموعة مقالات عن الاتجاهات الثقافية في فرنسا مجلة (البلاغ) اللبنانية.

١٩٧٥ ـ عمل كمسؤول عن القسم الثقافي في جريدة (السفير) اللبنانية.

١٩٧٦ ـ قام بترجمة كتاب «حول التقاليد المسرحية» لجان فيلار. مناقشة لآراء أدونيس ملحق (جريدة الثورة الثقافي). كتابة عدد من المقالات والزوايا. إعداد «توراندوت» عن مسرحية بريشت التي تحمل نفس العنوان. ترجمة وإعداد

«يوميات مجنون» لجوجول.

سمي مدير المسرح التجريبي في مسرح القباني. فكان عليه أن يؤسّسه ويضع برنامجه.

١٩٧٧ ـ كتب مسرحية «الملك هو الملك» (ملحق الثورة الثقافي، على عددين). دراسة «لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني» (ملحق الثورة الثقافي). عرض «يوميات مجنون» إخراج فواز الساجر في المسرح التجريبي. تأسيس ورئاسة تحرير مجلة (الحياة المسرحية).

١٩٧٨ ـ كتب مسرحية «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة»، وقدمها فواز الساجر في المسرح التجريبي. والمسرحية هي إعادة تأليف لمسرحية بيتر فايس «موكنبوت». عمل على إصدار (الحياة المسرحية)، والإشراف على المسرح التجريبي.

١٩٧٩ ـ ترجمة مسرحية «العائلة توت». كتابة عدد من المقالات حول المسرح.

١٩٨٢ ـ عمل من جديد كمسؤول عن القسم الثقافي في جريدة (السفير) اللبنانية. كتب نص مع «جان جينيه: حوار وتحليل» ونشر في مجلة (الكرمل ـ العدد ٥).

١٩٨٥ ـ ألقى في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق سلسلة محاضرات تحت عنوان «في البحث عن مسرح عربي»، وهي قيد الإعداد للنشر.

١٩٨٨ ـ صدر عن دار الفكر الجديد في بيروت كتاب «بيانات لمسرح عربي جديد».

١٩٨٩ ـ كتب مسرحية «الاغتصاب» (مجلة الحرية الفلسطينية، دمشق)، ثم صدرت عن «دار الآداب» في بيروت/لبنان.

كُرِّم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي بمصر، وفي مهرجان قرطاج بتونس.

١٩٩٠ ـ حاز على جائزة (سلطان العويس الثقافية) عن حقل المسرح في

دورتها الأولى. أصدر بالتعاون مع عبد الرحمن منيف وفيصل درّاج كتاباً دورياً بعنوان «قضايا وشهادات». وقدَّم للمجلد الأول المكرّس لطه حسين. كما قدم للمجلد الثاني المخصص عن الحداثة.

١٩٩١ ـ صدور عددين جديدين من كتاب قضايا وشهادات، قدَّم لهما أيضاً.

١٩٩٢ ـ صدر له كتاب «هوامش ثقافية» عن دار الآداب في بيروت.

نشر مشاهد من مسرحية «منمنمات تاريخية» في مجلة «الطريق» اللبنانية. أصيب بورم في البلعوم الأنفي، وأمضى النصف الثاني من العام في العلاج، في كل من دمشق وباريس.

١٩٩٣ ـ كتب مسرحية «يوم من زماننا»، ومسرحية «منمنمات تاريخية».

١٩٩٤ ـ كتب مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات»، ومسرحية «أحلام شقية».

عاوده السرطان في الكبد هذه المرة. وبدأ دورة علاج طويلة في دمشق.

تخلى عن عضويته في اتحاد الكتاب العرب، احتجاجاً على فصل أدونيس من هذا الاتحاد. وقد صاحب هذا الفصل حملة ديماغوجية قوامها التزوير والتخوين واحتكار الوطنية. وقد دفعه ذلك إلى مساجلة هذه الحملة في عدة مجلات عربية.

١٩٩٥ ـ يواصل العلاج مع متاعبه وآثاره الجانبية. يحاول الحضور في كل المناسبات التي تستدعي أن يتخذ المثقف موقفاً، ويقول رأياً.

يكتب مسرحية «ملحمة السراب» التي نشرت لأول مرة في الملحق الثقافي لجريدة (السفير) اللبنانية.

يجري حواراً طويلاً مع ماهر الشريف حول مسرحية «منمنمات تاريخية».

ينتخبه المعهد الدولي للمسرح التابع لليونسكو لكتابة الرسالة التي توجه إلى جميع مسارح العالم في يوم المسرح العالمي ٢٧/آذار/١٩٩٦.

يكتب الرسالة ويبعثها إلى المعهد حيث تترجم إلى الفرنسية والإنكليزية قبل نهاية العام.

١٩٩٥ ـ بدأت الدكتور ماري الياس حواراً طويلاً مع الكاتب، امتد على جلسات عديدة ومتواترة طوال عام ١٩٩٥ وتواصل في عام ١٩٩٦. هذا الحوار العميق والشامل الذي يتناول كل أعمال الكاتب وجانباً من سيرته الشخصية سيكون موضوع كتاب تنشره الدكتورة ماري الياس قريباً.

١٩٩٦ ـ مازال يواصل العلاج.

كتب عملاً قصيراً عنوانه «بلاد أضيق من الحب».

كتب أيضاً بضعة نصوص حول المرض والنحت والرسم والثقافة.

في يوم ٢٧/آذار (يوم المسرح العالمي) أقيم احتفال كبير في مسرح الحمراء تكريماً له. وفي هذا الاحتفال ألقى كلمة المسرح العالمي بعد أن قدم لها بكلمة قصيرة عن حال الثقافة والمسرح في زمن النظام العالمي الجديد.

في ٢٨/آذار أقام مسرح المدينة في بيروت حفل تكريم له، وقد حضره أيضاً وألقى فيه كلمة المسرح.

لقد أحيط بهذه المناسبة بكثير من مظاهر التكريم، وفضلاً عن الحشد الكبير الذي ضاق به مسرح الحمراء في دمشق، فقد كانت حفاوة الكتاب والفنانين في بيروت مدهشة ومؤثرة لاسيما وأنه قد التقى في بيروت ومن أجل المناسبة مسرحي من تونس وآخر من الكويت.

قدم مسرح المدينة درع المسرح ومفتاح المسارح. وقدم فؤاد الشطي من الكويت هدية تذكارية كويتية الطابع. وقدم فرع المعهد الدولي للمسرح في لبنان درع المعهد وأهدى القائمون على مهرجان المسرح التجريبي في عمان المهرجان ودرعه للكاتب. كما أرسلت الورشة المسرحية في تونس التي يديرها الفنان محمد إدريس ميدالية تقدير.

طبعات المسرحيات:

ـ «حكايا جوقة التماثيل»، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥. (ثم أضيفت إلى المجموعة «فصد الدم» و«عندما يلعب الرجال»، إصدار «دار الآداب» في مجموعتين).

١ ـ «مأساة بائع الدبس الفقير، ومسرحيات أولى».

٢ ـ (فصد الدم، ومسرحيات ثانية). طبعة ثانية ١٩٧٨ ـ طبعة ثالثة ١٩٨٠.

ـ «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، مجلة مواقف، العدد الثالث، ١٩٦٩، منشورات المسرح الوطني الفلسطيني، ١٩٦٩، دار الآداب، (طبعة ثالثة، ١٩٧٧ ـ طبعة رابعة، ١٩٨٠).

ـ «الفيل يا ملك الزمان» و«مغامرة رأس المملوك جابر»، مجلة المعرفة السورية، العدد ٨٦، ١٩٦٩. والعدد ١٠٥، ١٩٧٠، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧١.

دار الآداب (طبعة ثانية ١٩٧٧ ـ طبعة ثالثة ١٩٨٠ ـ طبعة رابعة ١٩٨٨).

ـ «سهرة مع أبي خليل القباني»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣.

دار الآداب (طبعة ثانية ١٩٧٨ ـ طبعة ثالثة ١٩٨١).

ـ «الملك هو الملك»، ملحق جريدة الثورة الثقافي، دمشق ١٩٧٧، دار ابن رشد، ١٩٧٨. دار الآداب، بيروت ١٩٨٣.

ـ «رحلة حنظلة»، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ١٩٧٩، دار الآداب بيروت، ١٩٩٠.

ـ «الاغتصاب»، مجلة الحرية، دمشق، ١٩٨٩، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.

ـ «يوم من زماننا»، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ١٩٩٤. صدرت مع «أحلام شقية» في كتاب واحد عن دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.

ـ «منمنمات تاريخية»، روايات الهلال، عدد مارس، القاهرة ١٩٩٤. دار الآداب، بيروت ١٩٩٦.

ـ «طقوس الإشارات والتحولات»، دار الآداب، بيروت ١٩٩٤.

ـ «أحلام شقية»، مع «يوم من زماننا»، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥.

ـ «ملحمة السراب»، دار الآداب بيروت ١٩٩٦.

الكتب النظرية:

- (بيانات لمسرح عربي جديد»، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨.
- «هوامش ثقافية»، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢.

العروض والترجمات:

- «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»:

* عرضت المسرحية في السودان ١٩٧٠، لبنان ١٩٧٠، سورية ١٩٧١، العراق ١٩٧٢، الجزائر.

* ترجمت إلى الفرنسية في إطار عملين أكاديميين، أحدهما في السوربون والآخر في جامعة ليون. كما ترجمت إلى الإسبانية، وقد نشرت هذه الترجمة مع «بيانات لمسرح عربي جديد»، ودراسة وافية عن المسرح العربي وموقع ونوس فيه، في المجلة المسرحية الإسبانية، Primer acto، العدد ١٦٦.

- «الفيل يا ملك الزمان»:

* عرضت المسرحية في كل الدول العربية.

* ترجمت إلى البولونية، حيث نشرت في مجلة (ديالوغ). كما ترجمت إلى الروسية والإنكليزية.

- «مغامرة رأس المملوك جابر»:

* عرضت المسرحية في العراق ١٩٧٢، سورية ١٩٨٤، مصر، الكويت، الإمارات، فرنسا، الجزائر، ألمانيا الديمقراطية (فايمار)، ولبنان. كما تحولت إلى عمل سينمائي، من إخراج محمد شاهين، وإنتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا ١٩٧٤.

*ترجمت إلى الألمانية وإلى الروسية.

- «سهرة مع أبي خليل القباني»:

* عرضت المسرحية في سوريا ١٩٧٤، وفي الكويت عام ١٩٨٢ من قبل فرقة المسرح القومي، وفي برلين.

• ترجمت إلى الروسية.

- «الملك هو الملك»:

• عرضت في سورية ١٩٧٧، تونس ١٩٨٢، العراق، مصر، الإمارات، البحرين.

• ترجمت إلى الروسية، وصدرت مع بقية مسرحياته المترجمة إلى الروسية في مجلد واحد عن دار «رداوفا». كما نشرت بالروسية في مجلّد ضم مختارات من المسرح في آسيا وأفريقيا. ترجمت إلى الإنكليزية، وستصدر مع «الفيل يا ملك الزمان» في مجلد واحد.

• ترجمت إلى الانكليزية.

- «رحلة حنظلة»:

• عرضت المسرحية في سورية، الكويت، لبنان، مصر، المغرب.

- «الاغتصاب»:

• عرضت في دمشق، عمان، القاهرة، بيروت.

• ترجمت إلى الألمانية، وصدرت مع دراسة طويلة عن دار نشر كلاوس Klaus، برلين، ١٩٩٣، وقامت بترجمته Friderike Pannewick. وترجمت إلى الإيطالية، وقامت بترجمتها المستشرقة مونيكا رفوكو.

- «منمنمات تاريخية»:

• قدمها المسرح القومي في القاهرة بإخراج عصام السيد.

• ترجمت إلى الفرنسية، وستصدر عن دار نشر أكت سود Act sud.

- «طقوس الإشارات والتحولات»:

• ترجمت إلى الفرنسية وستصدر عن دار نشر أكت سود Acte sud.

لم نذكر هنا عروض الهواة، وفرق الأقاليم والجامعات، وهي كثيرة جداً. كما لم نذكر عروض المسرحيات القصيرة وهي عديدة، ولاسيما في إطار الأكاديميات الفنية.

الفهرس

سعد الله ونوس

مسرح سعد الله ونّوس هو مسرح الالتزام بامتياز. والالتزام يقتضي بالضرورة معالجة قضية الهزيمة العربية... والهزيمة، في مسرحيات ونّوس، لم تكن حادثاً طارئاً، بل هي هزيمة فينا، عشناها منذ الصغر، وتمثّلناها جيداً في حياتنا، وهي تكشف سوء ما في أعماقنا، وتفضح العلاقة القمعية بين السلطة والشعب وتغييب الناس عن موقع القرار. ومن هزائمنا يقدّم سعد الله مسرحيات تساهم في تطوير حركة مسرحية عربية تقدّمية فعّالة، وفي اثارة الوعي الجماعي بقضية التحرّر والديمقراطية والتغيير الاجتماعي، كما أنها تمثّل دعوة حارة لتسييس الجمهور باتّجاه التقدّم. اضافة الى أنها دعوة الى الاستفادة من تراث الأمّة لغناه وعمق دلالاته.

سعد الله، هل يمكن لكلمة قصيرة كهذه أن تفي مسرحياً عبقرياً ومثقّفاً صلباً وانساناً متميّزاً بحسّ الكرامة مثلك؟

سهيل ادريس

نهايات قاتمة نعم، لكن رؤية المسرحي في عمومها مازالت تنبض بالأمل. وها هي الزرقاء، في عمله الأخير «ملحمة السراب»، تقول لنا رؤيتها الأخيرة قبل أن تغمض عينيها عن عالم الهزيمة والموت والخراب: «أخبرا أن الزرقاء قالت لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكناً أن تبصر في البعيد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل».

نجمة واحدة واهنة الضوء تلتمع في ليل الهزيمة والخراب. لكنّها تكفينا. فما يزال الأمل موجوداً في قدرة الإنسان على الصمود والتجاوز، شرط أن يفهم حقائق الصراع، وألّا يخون أو يجبن أو ينتهز أو يؤثر الصمت المريح. وها هو سعد الله نفسه القضية والبرهان.

فاروق عبد القادر

الأهالي